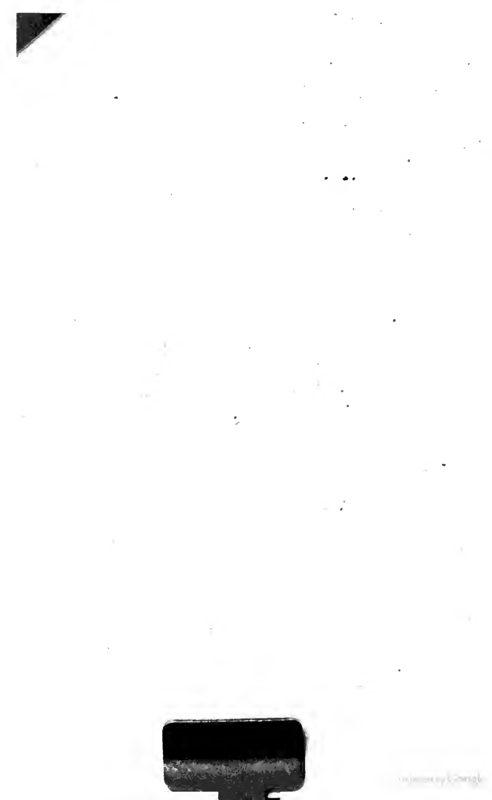




INTRODUCTION

A L'ÉTUDE

DE

LA LITTÉRATURE GRECQUE

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE

CHEZ LES GRECS

SUIVI

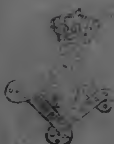
DE LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

ET D'EXTRAITS DE SES PROBLÈMES

AVEC TRADUCTION FRANÇAISE ET COMMENTAIRE

PAR M. E. EGGER

[illegible]



PARIS

A. DURAND, LIBRAIRE

RUE DES GRÈS, 5

M.DCCC.XLIX



INTRODUCTION

A L'ÉTUDE

DE

LA LITTÉRATURE GRECQUE

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET
RUE DE VAUGIRARD, 9

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE

CHEZ LES GRECS

SUIVI

DE LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

ET D'EXTRAITS DE SES PROBLÈMES

AVEC TRADUCTION FRANÇAISE ET COMMENTAIRE

PAR M. E. EGGER

PROFESSEUR SUPPLÉANT A LA FACULTÉ DES LETTRES

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE



PARIS

A. DURAND, LIBRAIRE

RUE DES GRÈS, 5

MDCCCXLIX

TABLE DES MATIÈRES.

ESSAI SUR L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE CHEZ LES GRECS.

AVANT-PROPOS.

Appelé en 1840 à l'honneur de suppléer M. Boissonade dans sa chaire de la Faculté des Lettres, je crus ne pouvoir mieux introduire mes auditeurs à la connaissance de la littérature grecque qu'en expliquant devant eux la *Poétique* d'Aristote, et en rattachant à cette explication une série parallèle de leçons sur l'histoire de la critique. Cette double étude, mûrie et développée par le travail des années suivantes, fait le fond de l'ouvrage que j'offre aujourd'hui au public. La matière était assez neuve, du moins en France, et je suis loin de croire que je l'aie épuisée. On ne sent jamais mieux ce qui manque à un livre qu'au moment où commence pour lui l'épreuve redoutable de la publicité. J'espère toutefois m'être assuré quelque droit à l'indulgence de mes juges, et par de consciencieux efforts pour produire une œuvre utile, et par le soin que j'ai pris d'indiquer, sur chaque partie de ces recherches, les ouvrages qui pourront servir à corriger ou à compléter le mien.

M. Dehèque, depuis longtemps mon ami, au-

jourd'hui mon beau-père, m'a prêté dans la révision de ce volume le secours habituel, et doublement précieux pour moi, de sa science et de son goût. Les lecteurs initiés à ces sortes de travaux excuseront quelques erreurs que toute notre attention n'a pas su éviter, et que j'ai d'ailleurs réparées, autant qu'il m'était possible, dans le Commentaire sur Aristote et dans les Tables alphabétiques.

A

MONSIEUR A. F. VILLEMAIN

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

MONSIEUR,

Par vos écrits et par vos mémorables leçons à la Faculté des Lettres, vous avez pris place à côté des critiques éminents que j'essaye d'apprécier dans ce livre : permettez qu'il vous soit dédié.

Ma reconnaissance vous sait encore un droit plus particulier à cet hommage : il m'est doux de penser que vous retrouverez quelquefois dans les pages ainsi publiées sous vos auspices le souvenir des studieux entretiens auxquels votre amitié veut bien m'admettre et dont je rapporte toujours plus d'admiration pour les grands génies de l'antiquité, plus de confiance dans l'efficacité morale des belles-lettres, plus d'ardeur pour la noble mission de l'enseignement.

E. EGGER.

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE

CHEZ LES GRECS.

CHAPITRE PREMIER.

LA CRITIQUE AVANT LES PHILOSOPHES.

Nulle œuvre d'imagination n'est complète tant que la raison ne l'a pas achevée. Le goût, c'est la raison appliquée à l'invention poétique; c'est le sentiment réfléchi des convenances de l'art. On ne peut dire à quelle époque précise cette faculté, heureusement confondue avec le génie créateur chez les poetes primitifs de la Grèce, s'en sépare et s'en détache pour former la philosophie du beau. Dans Homère, il y a un savant et un poete inspiré, mais tous deux unis dans la même personne. Plus tard, à côté du poete qui invente une fable et y réalise le modèle conçu par son âme, je trouve le savant qui analyse et qui expose les règles de la poésie : à côté de Sophocle et d'Aristophane, il y a Platon et Aristote. Mais ce changement ne s'est pas accompli sans de lentes préparations. La critique a été un instinct avant d'être une science, une pratique avant d'être une théorie. C'est cette période de son histoire que je vais rapidement parcourir. Je me garderai bien d'ailleurs de grossir, par prédilection pour le sujet que je traite, de faibles et modestes commencements; je désire seulement les caractériser avec

exactitude et avec le respect qu'on doit aux petites choses qui grandiront un jour. Nos astronomes ne méprisent pas Thalès et Pythagore; nos physiciens et nos naturalistes rappellent encore avec honneur le nom d'Aristote : pourquoi les fondateurs de cette science qu'on appelle aujourd'hui, moins justement peut-être, *esthétique*[1], seraient-ils plus dédaignés que ceux de l'astronomie et des sciences naturelles? D'ailleurs, bien que l'esthétique se soit enrichie d'une foule d'observations, depuis l'antiquité, bien qu'elle ait élargi ses horizons, élevé son point de vue, tous ces progrès cependant ne l'ont pas menée si loin qu'elle ne puisse encore utilement retourner aux leçons de ses premiers maîtres.

§ 1. Écoles et concours de rhapsodes.

La pieuse admiration des Grecs pour le génie d'Homère a cherché dans l'Iliade et dans l'Odyssée l'origine de toutes les sciences et de tous les arts. Un petit traité *sur la poésie d'Homère,* qu'on attribue à Plutarque, résume sur ce sujet les rêveries de la vanité nationale. Le grammairien Téléphus, de l'école de Pergame, avait même écrit une *Rhétorique selon Homère*[2], qui n'était sans doute que l'analyse technique des discours que le poëte fait prononcer à ses

[1] Par *esthétique* on entend aujourd'hui la science du beau, la science des principes du goût : l'antiquité n'a pas connu ce sens du mot αἰσθητική (s.-ent. τέχνη, ἐπιστήμη ou μέθοδος. Voyez l'article *Esthétique* dans le Dictionnaire des Sciences philosophiques, t. II, p. 300). Le mot *critique*, plus ancien et plus modeste, a en outre le mérite de désigner à la fois l'étude des principes et leur application (voyez, sur cette double fonction du critique, les premières pages du Discours sur les avantages et les inconvénients de la Critique, dans les Mélanges littéraires de M. Villemain) : c'est pourquoi je m'en sers ordinairement dans le cours de mes recherches, et je le place de préférence au mot *esthétique* dans le titre de ce volume.

[2] Prolegom. ad Hermog. ap. Walz, Rhet. gr. VII, p. 5. C'est peut-être le même ouvrage que Suidas intitule : « Sur les figures de Rhetorique qui se trouvent dans Homère. » Cf. Fabr. Bibl. gr., t. I, p. 526, Harl.

héros. Mais personne, que je sache, n'a eu l'idée d'écrire une *Poétique* d'Homère. A moins d'admettre pour vraies les puériles traditions recueillies par d'anciens biographes, quelque opinion qu'on adopte sur la composition de l'Iliade et de l'Odyssée, il y faut bien reconnaître le caractère d'une poésie naïve, étrangère et antérieure aux règles de l'art. Rien de plus parfait assurément que certaines scènes de l'Iliade, comme les adieux d'Andromaque et d'Hector, ou l'entrevue d'Achille et de Priam; il n'est pas un mot, pas un trait qu'y puisse relever le goût d'une société plus cultivée. Rien cependant ne sent moins l'effort du talent qui s'observe, se règle et se rend compte de ses propres secrets. Tout est franc et simple; mais c'est la simplicité d'un naturel sublime. Le génie des races helléniques, libre et ferme génie qui sera un jour celui même de l'occident civilisé, respire tout entier dans ces pages dont trois mille ans n'ont pas altéré l'immortel éclat; cette alliance, en quelque sorte instinctive, de l'imagination créatrice et de la raison, de la force et de la mesure, a pour nous un charme que ne possède, je crois, au même degré nulle production des premiers âges de l'humanité.

Aucune poésie non plus n'a su mieux exprimer le sentiment du beau. Dans Homère, si la beauté n'est pas la vertu même, il semble qu'elle en soit, du moins, la parure naturelle. Sa vue seule fait penser aux dieux : Ulysse tombe à genoux devant la chaste et brillante jeunesse de Nausicaa, comme devant une apparition céleste,

> Οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἴδον βροτὸν ὀφθαλμοῖσιν,
> Οὔτ' ἄνδρ' οὔτε γυναῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα[1].

Hélène, l'épouse infidèle, cause d'une longue et terrible guerre, Hélène, passant au milieu des vieillards de Troie,

[1] Odyssée, VI, 160.

impose à leur douleur une indulgence mêlée d'admiration et de respect[1]. De tels traits annoncent déjà la morale des philosophes grecs, qui réunit le beau et le bien en une seule idée comme en un seul mot (καλὸς κἀγαθός) : union dangereuse sans doute, à quelques égards (la Grèce le verra bientôt), mais dont Homère n'exprime pour nous que le sens le plus pur et le plus élevé.

Un caractère non moins remarquable dans cette jeunesse héroïque de la poésie et de la civilisation, c'est qu'on n'y voit pas encore les inégalités du talent personnel d'où naîtront plus tard l'émulation et les luttes littéraires. Les aèdes qui *chantent les exploits des hommes*[2], semblent tous relever au même titre de Jupiter ou d'Apollon, leur maître divin[3]. Le meilleur aède n'est guère que celui qui sait le plus de choses ; le meilleur chant et le plus agréable aux auditeurs est *le dernier* qu'ils ont entendu[4], apparemment parce que le plaisir en est moins éloigné et que l'impression en est plus récente et plus vive. Du reste, nulle trace de rivalités entre les chanteurs, nulle trace d'une préférence dans l'auditoire pour quelque chanteur privilégié. La poésie participe en quelque sorte du sacerdoce ; son caractère sacré domine entièrement les différences de génie que la nature a pu mettre entre deux disciples des Muses. On ne juge pas les rhapsodes, on les écoute comme de religieux témoins du passé, comme des êtres supérieurs à l'homme, avec amour et vénération.

Mais l'âge suivant, auquel on attache d'ordinaire le nom

[1] Iliade, III, 156. Comparez quelques beaux vers de l'Hymne à Cérès, v. 276-281, et la dissertation de W. Junkmann, De vi ac potestate quam habuit pulchri studium in omnem Græcorum et Romanorum vitam. Cologne, 1848.

[2] Odyssée, VIII, 73. Cf. Hésiode, Théogonie, v. 30.

[3] Odyssée, VIII, 479 et suiv.

[4] Odyssée, I, 352.

d'Hésiode, voit s'établir un usage, je n'ose dire une institution, dont l'esprit s'éloigne déjà de cette naïveté primitive. Des concours commencent à s'ouvrir[1], où une couronne est offerte au plus habile chanteur. Pour décerner cette couronne, pour choisir ce vainqueur, il a fallu juger : ces premiers juges sont les premiers *critiques*. Je ne chercherai pas ici à deviner la forme ni l'esprit de leurs décisions. L'opuscule connu sous le nom de *Combat d'Homère et d'Hésiode*, les petites scènes du même genre qu'on trouve dans les poésies bucoliques de Théocrite et de Virgile, ne sauraient donner une idée fidèle de ces jugements où s'exerçait alors la difficile magistrature dévolue chez nous aux académies[2]. J'imagine cependant qu'ils offraient quelque chose de grave à la fois et d'animé : les impressions de la foule étaient de moitié, sans doute, dans l'arrêt qui couronnait un vainqueur. Rien ne prouve d'ailleurs que les juges eux-mêmes fussent des poëtes. Divisée déjà en plusieurs classes, la société héroïque ne connaissait guère cependant ces différences de culture intellectuelle qui, chez nous, s'ajoutent aux inégalités de la richesse et du rang. Tous les hommes y étaient, exception faite des rhapsodes et des prêtres, également ignorants, mais également doués de cet amour du beau, de cet élan généreux

[1] Hésiode, Œuvres et Jours, v. 655. On en trouve aussi le témoignage dans l'Hymne homérique à Apollon, v. 149. Plutarque (Questions sympos. V, 2) atteste que certains critiques voulaient tirer d'une variante du texte de l'Iliade la preuve que déjà, aux funérailles de Patrocle, un prix était proposé au plus habile *parleur*. Nous devons vivement regretter la perte d'un ouvrage de Dicéarque περὶ Μουσικῶν ἀγώνων (voyez Næke, Opuscula, I, p. 325), et celle d'un ouvrage analogue de Callimaque.

[2] Il exista peut-être au célèbre musée d'Alexandrie quelque chose d'analogue à nos jurys académiques. Voyez Vitruve, Livre VII, préface. Cf. Heyne, Opuscula Academica, I, p. 98. M. Matter (Histoire de l'École d'Alex., t. I, p. 156, 2e éd.) doute aussi, et avec raison, de l'exactitude du récit conservé par Vitruve.

vers les grandes choses, qui tempère la grossièreté des mœurs et fait presque pardonner à la barbarie.

Les pièces récitées dans les concours rhapsodiques étaient sans doute plus étendues que les petits couplets alternatifs que prête à Homère et à Hésiode le grammairien auteur de l'opuscule dont nous venons de parler. Les concurrents chantaient en s'accompagnant de la cithare quelque fragment épique de deux ou trois cents vers, ou même davantage. Un texte célèbre d'Élien[1] nous apprend que les principaux épisodes de l'Iliade et de l'Odyssée circulèrent, ainsi séparés, à travers la Grèce, avant que Pisistrate les réunît en un seul corps. Seulement les rhapsodes dont parle Élien déclamaient les vers d'autrui; les aèdes, les Homérides de l'âge précédent étaient de véritables poëtes.

§ 2. Rédaction des poëmes homériques au temps de Pisistrate.

Si, comme il semble démontré[2], l'école des aèdes homériques ne connaissait pas l'écriture ou du moins n'en avait pas un usage familier, on comprend combien devaient être fugitives les impressions de l'auditoire dans les concours poétiques que nous venons de décrire, et combien la décision des juges devait être peu réfléchie. Il en fut autrement sans doute à mesure que l'art d'écrire devint d'une application plus facile et quand, après sa récitation, le poëte put avoir aussi des lecteurs. C'est sous le règne de Psammitichus, en Égypte, et de Pisistrate, dans l'Attique, que le commerce du papyrus, commençant à s'étendre chez les Grecs, y rendit plus commun l'usage de l'écriture et dota la pensée d'un merveilleux véhicule qui allait puissamment seconder les progrès de la civilisation. Je n'ai pas à marquer ici toutes les conséquences de ce fait important dans l'histoire

[1] Élien, Histoires diverses, XIII, 14. Cf. IX, 15; et Hérodote, V, 67.
[2] Voyez surtout les Prolégomènes de F.-A. Wolf sur l'Iliade, § XII-XVIII.

de la littérature grecque[1], mais il en est une qui se rattache trop étroitement à l'objet même de nos recherches, pour que je ne m'y arrête pas quelques instants.

Bien des fables entourent et défigurent la tradition suivant laquelle Pisistrate réunit le premier en un seul corps d'ouvrage les chants, antérieurement épars, de l'Iliade et de l'Odyssée. On a confondu Pisistrate avec Ptolémée Philadelphe faisant rédiger la fameuse version des Septante, et on l'a représenté au milieu d'une académie de soixante grammairiens qui se disputent à qui donnera des poëmes homériques l'édition la plus complète et la plus exacte. Un autre récit nous le montre payant au poids de l'or le moindre vers d'Homère qu'on lui venait apporter, puis distribuant chacune des deux épopées homériques en vingt-quatre chants distingués par les vingt-quatre lettres de l'alphabet, et cela à une époque où l'alphabet grec n'avait encore que seize ou dix-huit lettres[2]. Il y a peu de grands événements qui n'aient ainsi leur légende à côté de leur histoire sérieuse. Dégagé de ces embellissements où se révèle l'ignorante naïveté des siècles de décadence, le travail de Pisistrate garde encore pour nous un haut intérêt.

Longtemps les poëmes d'Homère ne s'étaient transmis que par la mémoire; ce qui les exposait à de nombreuses altérations. D'ailleurs les rhapsodes en récitaient les divers

[1] Voyez la note A à la fin du volume.

[2] Tzetzès, sur l'Iliade (publié à la suite du traité de Métrique de Dracon, par Hermann), p. 1, 45 et 125; scholiaste de Denys le Thrace dans les Anecdota græca de Bekker, p. 767; préambule du Commentaire d'Eustathe sur l'Iliade; scholie inédite, publiée en latin par M. Ritschl, dans l'opuscule qui a pour titre : Les bibliothèques d'Alexandrie sous les premiers Ptolémées, et la collection des poëmes héroïques par Pisistrate (en allemand, Breslau, 1838); puis en grec par M. Cramer, Anecdota Parisina, t. I; puis en grec et en latin, avec d'excellentes recherches critiques sur son origine, par M. Ritschl, Corollarium disputationis de bibliothecis Alexandrinis deque Pisistrati curis homericis. (Bonn, 1840.)

épisodes selon leur caprice, sans observer l'ordre naturel de la narration épique. Solon, pour remédier à ce désordre, voulut que, dans les fêtes athéniennes, les chanteurs suivissent l'ordre indiqué par la suite même des événements[1]. En même temps des copies de ces rhapsodies commencèrent à circuler dans la Grèce, grâce aux facilités nouvelles que l'écriture trouvait dans l'industrie du papyrus. Que fit donc Pisistrate? Il continua ce que Solon avait commencé. Il rassembla et mit en ordre les chants épars d'Homère, soit d'après les copies qu'il s'en était procurées, soit d'après les souvenirs des rhapsodes. Grâce à la loi de Solon, les Athéniens avaient pu entendre réciter d'un bout à l'autre l'Iliade ou l'Odyssée; c'est à Pisistrate qu'ils durent de pouvoir les lire. Le premier, ce prince, selon l'heureuse expression d'Élien, leur *montra* ces deux épopées dans la majesté de leur ensemble.

Croire que Pisistrate ait seulement procuré une édition d'Homère, c'est méconnaître le vrai caractère du travail dont les anciens lui font honneur[2]. Ce n'est d'ailleurs que reculer une difficulté historique.

Entre les rhapsodes el les grammairiens éditeurs, un travail est évidemment nécessaire, celui même que nous venons de définir. Si Pisistrate n'en fut pas l'auteur, un autre avant lui s'en était chargé; si Pisistrate et ses *amis*, comme les appelle Pausanias[3], furent de véritables éditeurs selon le sens moderne de ce mot, que firent donc après

[1] Diogène Laërce, I, 57, et l'Hipparque attribué à Platon, p. 228 B, témoignages qui ont soulevé une vive discussion entre MM. Boeckh et Hermann. Voyez les Opuscules de ce dernier, vol. V, p. 300-312, et VII, p. 65-88.

[2] Les textes sur ce sujet ont été bien des fois réunis depuis Wolf (Prolégomènes, l. c.) jusqu'à M. Düntzer, dans une dissertation spéciale, De Pisistratea Iliadis et Odysseæ editione. (Journal philologique de Darmstadt, 1837, n° 32.)

[3] Descr. de la Grèce, VII, 26, § 6.

eux des grammairiens d'Alexandrie, qui se sont donné ce titre et dont les études sur Homère se sont si évidemment bornées à la recension et à la correction du texte?

Ainsi les témoignages et les conjectures concourent à déterminer la date comme le caractère de la première rédaction complète des poëmes homériques.

Quant aux collaborateurs de Pisistrate dans une œuvre aussi délicate, on a longtemps ignoré leur nom. Un texte récemment publié [1] nous apprend que ce furent Onomacrite d'Athènes, Zopyre d'Héraclée, Orphée de Crotone et Conchylus. On ne sait rien sur ce dernier. Onomacrite est certainement celui qui, selon Hérodote [2], se fit chasser d'Athènes pour avoir fabriqué des vers qu'il mettait sous le nom du vieux poëte Musée. On lui attribuait aussi dans l'antiquité plusieurs poésies orphiques, de celles qui ne sont pas venues jusqu'à nous, et nous trouvons même dans les scholiastes [3] quelque trace de ses travaux sur Homère. Zopyre, auteur peut-être d'une Héracléide, est deux ou trois fois cité par les commentateurs grecs de l'Iliade pour des observations grammaticales [4]. On compte aussi Orphée de Crotone parmi les fabricateurs d'écrits orphiques. Enfin un dialogue ordinairement placé parmi ceux de Platon, et où l'on fait honneur à Hipparque de l'opération ordinairement attribuée à son père, désigne comme ses collaborateurs les deux poëtes Anacréon et Simonide [5]. Ce qui est certain, c'est qu'il reste des traces nombreuses d'une

[1] La scholie citée plus haut, p. 7, note 2.

[2] VII, 6.

[3] Scholies sur l'Odyssée, XI, 602; schol. d'Euripide sur l'Oreste, v. 5.

[4] Scholies de Venise sur l'Iliade, X, 274; XXIV, 139. Cf. Bode, Histoire de la Poésie grecque (en allem. Leipzig, 1838), t. I, p. 171; Lobeck, Aglaophamus, p. 329 et suiv.

[5] Hipparque, p. 228 B, passage cité par Élien, Histoires diverses, VIII, 2, qui ajoute : « Si toutefois l'Hipparque est réellement de Platon. »

recension d'Homère par Antimaque de Colophon, le poëte épique[1].

Ces indices, quoique peu nombreux, ne sont cependant pas sans valeur. Ils nous montrent clairement autour de Pisistrate et après sa mort une école de poëtes s'exerçant à coordonner les diverses parties de l'antique épopée. Ces poëtes auraient-ils donc pris avec Homère les mêmes licences qu'avec Orphée? Nous ne voulons pas le croire. Toutefois, il est probable que le temps a détruit, dans le texte homérique, la trace de bien des altérations qui remontent jusqu'au temps de Pisistrate. S'il est vrai que les rhapsodies n'aient été écrites que fort tard, que d'abord elles l'aient été partiellement et sans ordre, se peut-il qu'elles soient venues, à l'appel de Pisistrate, se ranger en un corps complet et régulier? Ou plutôt, dans cette hypothèse à quoi bon les efforts même du tyran d'Athènes, que les anciens rappellent avec tant d'éloges? Mais plusieurs témoignages précis changent, à cet égard, la vraisemblance en certitude. C'est Strabon[2], c'est Plutarque[3], c'est Pausanias[4] qui accusent Pisistrate ou quelqu'un des siens d'avoir ici altéré un nom propre par ignorance, là inséré tout un vers favorable à l'ambition ou à la vanité des Athéniens; c'est Eustathe[5] qui, *d'après les anciens critiques*, reconnaît que tout le dixième chant de l'Iliade n'appartenait pas au dessin primitif du poëme où Pisistrate lui a donné place; c'est enfin Aristophane de Byzance et Aristarque, qui, sans nommer Pisistrate, le condamnent ouvertement, lorsqu'ils suppriment comme apocryphes les cinq cents derniers vers

[1] Voyez les fragments d'Antimaque recueillis par Stoll (Dillenburg, 1845), p. 112-115.

[2] Géogr., livre IX, p. 394.

[3] Vie de Thésée, chap. XX.

[4] Lieu cité.

[5] Commentaire sur le X[e] livre de l'Iliade, au commencement.

de l'Odyssée[1]. Sans s'écarter beaucoup de ces preuves positives, on peut établir que la plupart des petits hymnes réunies sous le titre d'hymnes homériques ont été, lors du travail de Pisistrate, détachées des rhapsodies dont elles forment l'introduction poétique et religieuse[2] : ainsi nous aurions encore là comme des débris du riche répertoire épique d'Homère.

En général les grammairiens alexandrins, lorsqu'ils relèvent dans le texte homérique quelque interpolation ou quelque transposition, s'en prennent à un personnage qu'ils appellent *le diaskevaste*, c'est-à-dire *l'arrangeur*[3]. Ils reconnaissent donc que ce texte a été souvent et assez maladroitement remanié par leurs prédécesseurs; or il est difficile de ne pas voir dans ces critiques maladroits et téméraires dont l'œuvre se place précisément entre le VIe et le IIIe siècle avant l'ère chrétienne, les amis de Pisistrate ou leurs successeurs immédiats.

[1] Voyez les scholies sur le vers 296 du XXIIIe chant.

[2] La preuve en est dans les espèces de refrains qui terminent la plupart de ces hymnes homériques, surtout dans celui-ci : « Après avoir commencé par toi (ô dieu ou déesse), je passerai à un autre hymne (ou à mon chant en l'honneur d'un autre personnage); » et dans cet autre qui termine l'hymne à Bacchus : « Pourrait-on, après t'avoir oublié, composer un beau chant? » Ces hymnes servaient donc de prélude à des récits épiques, et la trace de cet usage se retrouve dans l'Odyssée (VIII, 499), où l'aède Démodocus ὁρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' ἀοιδήν, mot à mot, « s'étant mis en train, commença par l'éloge d'un dieu (ou du dieu Apollon), puis exposa son chant » (son récit épique). Les interprètes qui font dépendre θεοῦ de ὁρμηθεὶς n'ont pas saisi le vrai sens de ce vers, qui ne peut être douteux après le rapprochement que je viens de faire. Voyez aussi le témoignage de Plutarque, Sur la Musique, chap. VI, qui se rapporte, il est vrai, à une époque un peu plus récente.

[3] Voyez, par exemple, les scholies sur l'Iliade, XXIV, 130; IV, 208 (il s'agit de vingt vers); XVIII, 356; sur l'Odyssée, XXIV, 24, etc. Pour plus de détails, consultez W. Müller, Homerische Vorschule, 2e édit. (Leipzig, 1836), II, chap. IV.

En parcourant, sur ce sujet, les notes des scholiastes d'Homère, on saisit bien ces tâtonnements de la critique naissante; on voit les collecteurs inexpérimentés tantôt insérer, comme pour ne les pas laisser perdre, des tirades d'un caractère vraiment homérique sans doute, mais mal accommodées au lieu où ils les placent; tantôt combler par des vers de leur façon des lacunes qu'ils ne pouvaient autrement remplir; tantôt, si toutefois il n'y a pas malice chez les grammairiens qui leur adressent ce reproche, surcharger ou altérer le texte pour complaire à l'orgueil national de leurs concitoyens. Tout cela fait peu d'honneur à l'esprit et au goût de cette école de savants; mais il faut leur tenir compte des grandes difficultés de la tâche qu'ils avaient à remplir. La critique des textes pouvait-elle avoir, dès son début et comme à son premier essai, la rigueur méthodique qui caractérisa plus tard les travaux des philologues alexandrins?

Au reste, il paraît que l'opération littéraire de Pisistrate ne se borna pas aux poëmes homériques. On sait qu'il s'occupa aussi d'Hésiode, et l'on est bien tenté d'attribuer encore à ses collaborateurs la mise en ordre du recueil d'épopées connu et cité plus tard sous le nom de *cycle épique*[1]. Par là s'ouvrait certainement à la critique historique et littéraire un vaste champ d'observations. Dans l'âge suivant nous voyons un des premiers historiens de la Grèce, Phérécyde d'Athènes, faire, dit-on[2], un recueil des poëmes orphiques, preuve nouvelle de l'active curiosité qui s'éveillait alors pour ces sortes d'études.

Enfin il n'est pas inutile de remarquer qu'à l'imitation

[1] Le Cycle épique, il est vrai, ne se trouve pas cité avant Aristote (voyez W. Müller, De Cyclo græcorum epico, Lipsiæ, 1829, p. 30); mais Cicéron n'est-il pas aujourd'hui le plus ancien auteur qui nous parle de l'opération de Pisistrate?

[2] Suidas, au mot *Phérécyde l'Athénien*.

d'Athènes, plusieurs villes grecques, entre autres Sinope dans le Pont, et dans la Gaule notre Marseille, eurent de bonne heure l'idée de faire préparer sous leur nom et pour leur usage des éditions spéciales d'Homère. Les scholiastes nous ont conservé plusieurs variantes curieuses de ces éditions *politiques* (ou des villes), comme ils les appellent; témoignage précieux d'une émulation qui, sur tous les points du monde hellénique, anime les esprits aux progrès de la science et de l'art[1].

§ 3. Les concours de poëtes dramatiques à Athènes. Le tribunal des Cinq Juges.

A côté des luttes de rhapsodes on voit commencer de bonne heure, sans pouvoir leur assigner une date précise, des concours de poésie lyrique. C'est du chant lyrique appelé *dithyrambe* que sort, vers le temps de Pisistrate, la tragédie, d'abord simple dialogue entre deux chanteurs déguisés en satyres sans doute, puis véritable action dramatique à plusieurs personnages et à plusieurs scènes. De la tragédie se détache peu à peu le drame satyrique, genre de drame à la fois religieux et plaisant, qui, dans les fêtes consacrées à Bacchus, rappelait plus particulièrement le souvenir de ce dieu, de ses aventures et de ses joyeux compagnons. En même temps naît et se développe sur plusieurs points de la Grèce, en Sicile surtout et en Attique, la comédie, originaire aussi de quelques chants lyriques en usage dans les cérémonies religieuses; et, comme en Grèce la littérature aime à mêler ses fêtes à celles de la vie publique, de même que jadis les aèdes étaient en quelque sorte les historiens officiels, de même les auteurs dramatiques furent bientôt chargés d'une sorte de fonction régulière pour l'enseignement et l'amusement du peuple dans

[1] Wolf, Prolegomena, p. CLXXVIII et suiv.

les fêtes dionysiaques. Solon avait vu les premiers essais de cette nouveauté, qui, plus tard, s'appela la tragédie; et il les avait interdits, comme si le mensonge dramatique n'eût été qu'un moyen de plus pour pervertir les hommes [1]; mais ses chagrines inquiétudes ne prévalurent pas sur le génie enthousiaste des Athéniens : Athènes, si respectueuse d'ailleurs pour les lois de Solon, abrogea bientôt celle qui fermait le théâtre. A côté des concours lyriques ou *cycliques*, comme on les appelait alors, elle fonda, aux frais des riches, sous la surveillance de l'autorité publique, des concours pour la tragédie. Il y eut, tous les ans, deux ou trois fêtes de ce genre, où les meilleurs poëtes étaient admis à présenter chacun trois tragédies et un drame satyrique, c'est-à-dire une *tétralogie*. Quelque temps après furent établis, pour les poëtes comiques, des concours semblables; mais chaque poëte n'y présentait qu'une pièce à la fois [2]. Il y avait pour les auteurs un âge légal avant lequel on ne pouvait prendre part au concours [3]. C'était l'archonte qui ouvrait au poëte l'entrée du théâtre en lui *donnant le chœur*, c'est-à-dire en l'autorisant à faire apprendre sa pièce par la troupe, dont un citoyen riche, le *chorége*, devait assurer l'entretien et l'habillement; et, comme le nombre des concurrents était limité par la durée même des fêtes religieuses, où le concours avait lieu, s'il se présentait plus de trois poetes au temps d'Eschyle, ou plus de cinq, pour les comédies du moins, au temps de Mé-

[1] Diogène Laërce, I, 59; Plutarque, Vie de Solon, chap. XXIX.

[2] Sur ces divers faits et sur ceux qui suivent, n'écrivant pas une histoire du théâtre d'Athènes, je ne puis que renvoyer, en général, aux recherches savantes de Schneider, de Boettiger, d'Hermann, de M. Magnin et de M. Patin.

[3] Scholies sur les Nuées d'Aristophane, v. 510. Voyez sur ce fait, qui est sujet à quelques doutes, la dissertation approfondie de G. Haupt, De lege, quam ad poetas comicos pertinuisse ferunt, annali. Gissæ, 1847.

nandre et de Philémon [1], l'archonte avait ainsi le droit de choisir les trois ou les cinq poetes qui lui paraissaient les plus dignes de disputer le prix. Après cette première épreuve venait celle de la représentation. D'abord ce fut le peuple tout entier qui, par acclamation, décida entre les concurrents. Celui qu'on déclarait être le premier pouvait seul se dire vainqueur [2] et prendre ce titre sur un monument public, où son nom se plaçait entre celui du chorége et celui de l'archonte; les deux autres ne paraissaient que sur les registres officiels du concours ou *didascalies*, selon leur ordre de mérite. Plus tard, ce fut une commission de cinq juges tirés au sort, qui, assistant avec tout le peuple à la représentation, prononça l'arrêt, séance tenante, après avoir solennellement invoqué les dieux [3].

C'est assurément un privilége énorme à nos yeux que le droit d'exclusion préalable confié à l'archonte, qui n'était pas d'ordinaire un savant ni un poëte; mais il ne paraît pas que les Athéniens s'en soient beaucoup inquiétés. Cratinus pourtant reproche à un archonte d'avoir refusé un chœur à Eschyle pour en donner un à Cléomachus, obscur rival du vieux poëte [4]. Peut-être aussi le nombre des prétendants dépassait-il rarement le nombre officiel des places ouvertes

[1] Voyez la note B à la fin du volume.

[2] Ἐνίκα, formule consacrée sur les monuments dits choragiques. Voyez Boeckh, Corpus Inscr. græc. n° 221-223, 1579, 1580. Cf. Aristote, Politique, VIII, 6; Callimaque, Épigr. IX; Plutarque, Vie de Thémistocle, c[illegible]; Cf. Chronique de Paros, n° 58.

[3] Platon, Lois, II, p. 659, passage qu'on s'étonne de voir omis dans la dissertation spéciale d'Hermann, De Quinque Judicibus poetarum (Opuscules, tome VII), et qui réfute nettement les témoignages de grammairiens plus modernes, d'après lesquels le tribunal des Cinq Juges serait aussi une institution sicilienne. Comparez le mémoire de Du Resnel, dans le recueil de l'Acad. des Inscriptions, t. XIII, et M. Ch. Magnin, Origines du théâtre, vol. I, p. 59.

[4] Dans ses Bouviers, cités par Athénée, XIV, p. 638.

pour le concours ; et ainsi l'archonte pouvait presque toujours admettre tous ceux qui se présentaient. En effet, apporter devant les juges quatre drames à la fois, et quatre drames presque aussi longs que nos tragédies françaises, ce n'était pas une condition facile à remplir, et si quelque chose étonne, c'est qu'une telle condition ait été aussi souvent remplie pendant les deux siècles environ qui forment la période classique du drame athénien.

La décision des Cinq Juges, improvisée devant la foule et sous l'influence de ses passions souvent tumultueuses, n'offrait guère plus de garanties à la justice, et notre doute à cet égard n'est pas fondé sur une simple conjecture. On cite plus d'un concours où le génie d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide fut vaincu par d'indignes adversaires[1], et les anciennes comédies étaient pleines de ces récriminations contre la justice officielle du tribunal des théâtres[2]. Mais ne peut-on pas supposer, quoique tout témoignage nous manque sur ce point, que les juges avaient pris d'avance connaissance des pièces soit dans les répétitions, soit d'après des copies répandues par l'auteur, et que la représentation publique n'était pour eux qu'une dernière et solennelle épreuve où leur opinion se corrigeait quelquefois au contact d'une opinion moins savante, mais plus sympathique et plus soudaine, celle de l'immense auditoire convié aux fêtes de Bacchus? Il y avait toujours là plus de garantie pour les poëtes que dans ce jugement un peu tumultuaire exercé jadis par le peuple seul, et dont l'usage s'était perpétué, au temps de Platon, dans les villes doriennes de l'Italie et de la Sicile.

Quant aux échecs éprouvés par de grands poëtes tragiques devant des poëtes du second ordre, remarquons

[1] Élien, Histoires diverses, II, 8 ; Aulu-Gelle, Nuits attiques, XVII, 4. Cf. Patin, Études sur les tragiques grecs, t. I, p. 69-72.

[2] Voyez plus bas, § 4.

d'abord que sur ce point une partie des pièces du procès nous manque aujourd'hui; que les plus beaux génies du monde ont leurs moments de faiblesse, et qu'il est permis quelquefois à un poëte médiocre d'avoir raison contre son maître. D'ailleurs, quelle justice humaine n'est pas sujette à erreur? quel tribunal reste toujours inaccessible à l'influence des intrigues et de l'esprit de parti? Ces misères furent celles d'Athènes, comme elles sont les nôtres. L'institution de Cinq Juges du théâtre n'en garde pas moins dans l'histoire un rare caractère de majesté. C'est le digne couronnement de cet ensemble d'institutions qui appelaient tous les arts à une œuvre commune de civilisation et de patriotisme. Un trait rapporté dans Plutarque [1] caractérise bien la grandeur de ces luttes vraiment nationales, et montre comment les petites erreurs du mauvais goût ou les méfaits de la cabale y étaient dominés par de fortes et généreuses passions.

Sophocle, alors à son début, avait pour concurrent Eschyle, déjà roi de la scène. L'auditoire était partagé cependant entre les deux rivaux; on allait en venir aux mains. L'archonte Aphepsion n'osait plus tirer au sort, selon l'usage, les noms des Cinq Juges. Cimon, tout couvert de la gloire d'un de ses récents triomphes (c'était quelques jours après qu'ayant pacifié les mers de Grèce il venait de rapporter à Athènes les ossements de Thésée), arrive au théâtre avec ses neuf lieutenants. A peine eurent-ils fait aux dieux la prière accoutumée, l'archonte, par une inspiration soudaine, ordonne à ces dix juges de désigner le vainqueur : ils nommèrent Sophocle. L'auditoire ému respecta néanmoins l'arrêt des généraux victorieux, et *l'éclat du jugement fit taire les jalousies et les rivalités.* Il est

[1] Vie de Cimon, chap. VIII. Cf. Pollux, Onomasticon, VIII, 87; scholiaste sur les Oiseaux d'Aristophane, v. 445; M. Patin, t. I, p. 79.

vrai que le lendemain Eschyle, humilié, partit pour Syracuse. Mais qui nous dit que cette fois en couronnant les efforts de sa muse déjà vieillie les Athéniens n'eussent pas découragé le génie de son jeune rival?

L'Injustice d'ailleurs, si c'en était une, fut réparée plus tard lorsque Athènes décida, après la mort d'Eschyle, que celui qui voudrait remettre sur la scène un de ses drames, *obtiendrait* de droit *un chœur* [1]. Une autre consolation était réservée aux mânes du vieux poëte : quelques années plus tard son neveu Philoclès devait remporter la victoire sur l'*OEdipe-Roi* de Sophocle [2]!

Au reste il y avait pour le poëte appel de ces jugements prononcés soit par l'archonte soit par les Cinq Juges. D'abord il pouvait publier sa pièce, et nous savons quelques comédies qui sont ainsi arrivées à la célébrité sans passer par les honneurs de la représentation [3]. Il pouvait encore, s'il le voulait, présenter à un nouveau concours le drame condamné dans une première épreuve; mais il fallait que ce drame eût été revu et corrigé. Ici se montre bien l'heureuse influence de l'institution du concours sur les progrès de l'art dramatique. L'archonte et les Cinq Juges se trompaient sans doute quelquefois; le plus souvent leur sévérité n'était qu'un frein et un aiguillon salutaire pour le génie : elle corrigeait les écarts d'une verve intempérante et stimulait la paresse des esprits trop enclins à se contenter de leurs premiers essais. Beaucoup de pièces, de tout genre, admises ainsi au théâtre, après correction (on les appelait alors διασκευαί), obtinrent un véritable succès. On s'étonnera peut-être qu'au milieu du déplorable naufrage des lettres

[1] Vie d'Eschyle, attribuée à Didyme par M. F. Ritter. (Didymi Chalcenteri opuscula auctori suo restituta, ad codd. antiq. recognita, annot. illustrata. Coloniæ, 1845.)

[2] Dicéarque, cité dans l'argument grec de l'OEdipe-Roi.

[3] Voyez la note B à la fin du volume.

grecques nous puissions citer encore jusqu'à vingt exemples de tragédies, comédies et drames satyriques, ainsi reproduits avec d'heureux changements soit par leurs auteurs mêmes soit par les héritiers et les élèves de leurs auteurs. Essayons de donner ici cette liste, qui ne peut manquer d'un certain intérêt[1].

Parmi les pièces d'Eschyle on cite, 1° les *Perses;* 2° les *Euménides,* dont nous avons la seconde édition représentée en 459 av. J.-C. avec l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et le *Protée*[2]. Euphorion, fils d'Eschyle, qui lui survécut, remporta, dit-on, quatre victoires tragiques avec des pièces de son père qu'il avait corrigées et appropriées au goût des contemporains. Parmi les pièces de Sophocle on cite la première édition des *Lemniennes*, la seconde de *Thyeste*, de *Tyro*, d'*Antigone*. Cette dernière pièce était attribuée, par certains critiques, à Iophon, fils de Sophocle. M. Hermann a cru reconnaître des traces de deux recensions dans le texte des *Trachiniennes;* mais ses conjectures sur ce point ont été, je crois, réfutées victorieusement par un autre critique[3]. Nous pouvons mentionner, avec plus de certitude, la deuxième édition de l'*Athamas* et du *Phinée,* qui étaient des drames satyriques.

Le répertoire d'Euripide nous offre de doubles éditions 1° de l'*Autolycus*, 2° du *Phrixus*, 3° de l'*Alcméon* : l'*Alcméon* fut représenté pour la deuxième fois en 406; la première édition devait être antérieure à l'an 425, puisqu'on la voit déjà citée dans les *Chevaliers* d'Aristophane ; 4° de la *Médée :*

[1] Nous renvoyons, en général, pour les témoignages à l'appui de chacun des faits qui suivent, aux collections des fragments du théâtre tragique grec, et surtout à celle de M. Wagner, dans la Bibliothèque grecque de M. Firmin Didot. Nous ne citerons particulièrement qu'un petit nombre de dissertations auxquelles ces recueils ne dispensent pas toujours de recourir.

[2] Boeckh, Græcæ tragœdiæ principum, etc., cap. IV.

[3] Capellmann, dans l'Allgmeine Schulzeitung de 1831, n[os] 24, 25.

c'est la deuxième édition que nous possédons aujourd'hui, interpolée en quelques endroits avec des vers de la première, à peu près comme il est arrivé pour les *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes; 5° de l'*Hippolyte* : c'est la deuxième que nous lisons aujourd'hui, et même, d'une édition à l'autre, le titre de la pièce a changé : c'était autrefois Ἱππόλυτος καλυπτόμενος, c'est maintenant Ἱππόλυτος στεφανηφόρος; 6° de l'*Iphigénie à Aulis* : la deuxième édition fut seule représentée, et cela après la mort de l'auteur, par les soins et peut-être avec les corrections d'un autre Euripide, son fils ou son neveu[1]. M. Boeckh a ajouté à cette liste, par des conjectures plus ingénieuses que solides, 7° le *Palamède*, 8° les *Bacchantes*. Enfin, 9° le *Rhésus*, qu'il soit d'Euripide ou d'un autre poëte, offre aussi des traces d'un remaniement plus ou moins habile.

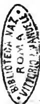
Parmi les tragiques du second ordre, le *Phénix* d'Ion est la seule pièce dont on mentionne une seconde édition[2].

Les auteurs ne luttaient pas seulement avec eux-mêmes; ils luttaient aussi entre eux sur le même sujet de tragédie. Nous en avons un mémorable exemple dans les *Choéphores* d'Eschyle et dans les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide, dont la comparaison nous montre si bien les inconvénients comme les avantages de ces rivalités poétiques.

[1] Voyez plus bas, chap. II, § 1, fin.

[2] M. Witzschel, (dans le Journal philologique de Darmstadt, 1840, n°s 135, 136), a essayé de prouver que le mot διασκευή, qui, pour les comédies, désigne une refonte, un remaniement de la pièce, ne s'applique jamais, quand il s'agit d'une tragédie, qu'à une composition écrite en concurrence avec une autre déjà en possession de la scène; et c'est ainsi qu'il rend compte des expressions πρῶτος et δεύτερος dans les témoignages anciens sur ce sujet. Son principal, pour ne pas dire son unique argument, c'est que les sujets tragiques ne sont pas, comme les comiques, susceptibles d'être traités plusieurs fois de manières fort différentes. Je n'ai pas à réfuter ici ce paradoxe, qui d'ailleurs paraît avoir fait peu de bruit en Allemagne.

Eschyle s'empare d'un sujet dramatique, et, sans l'épuiser, y laisse pourtant l'empreinte ineffaçable de son génie. Sophocle y revient après lui pour en tirer un chef-d'œuvre; mais, en voulant le traiter une troisième fois, Euripide l'altère et lui fait presque perdre sa dignité tragique. Un rhéteur du premier siècle de l'ère chrétienne, Dion Chrysostome [1], se donne le spectacle que nous ne pouvons plus renouveler aujourd'hui, du *Philoctète* de Sophocle comparé avec ceux d'Eschyle et d'Euripide (je ne sais pourquoi il n'y ajoute pas le *Philoctète* d'Ion). Le temps nous a conservé l'*OEdipe-Roi* de Sophocle; les deux *OEdipe* d'Eschyle et d'Euripide sont perdus; seulement ce qu'on sait de ce dernier ouvrage laisse apercevoir les défauts qui défigurent l'*Électre* du même poëte [2]. Mais combien nous aimerions aujourd'hui pouvoir étendre cette comparaison jusqu'aux *OEdipe* d'Achæus, de Diogène, de Philoclès, de Nicomaque, de Xénoclès, de ce Carcinus, tant de fois livré au ridicule par Aristophane, de ce méchant Mélétus, immortalisé par son accusation contre Socrate, dans lequel il poursuivait, dit un ancien, l'ennemi des poëtes : nous aurions là, comme en raccourci, toute l'histoire de la scène tragique à Athènes, avec les vicissitudes de génie, de talent, de bel esprit et de mauvais goût, qui semblent, comme en France, en avoir caractérisé les phases diverses.



La fable de *Médée* n'avait pas été seulement traitée par Euripide, mais encore par Carcinus, par Diogène, par Dicéogène, par Mélanthius, autre victime des poëtes comiques; par Antiphon, par Hérillus, par Néophron, dont

[1] Discours LII.

[2] Un auteur français, bien oublié aujourd'hui, songea le premier à restituer, par conjecture, la fable de l'OEdipe d'Euripide d'après les fragments assez nombreux qui nous sont parvenus de cette pièce. Voyez : OEdipe, tragédie, par le père Follard, nouvelle édit., Utrecht, 1734, et comparez C.-F. Hermann, Quæstiones OEdipodeæ (Marburg, 1837, in-4°), cap. I.

il nous reste une assez belle tirade, enfin par Euripide le jeune ; sans compter les comédies de Strattis, d'Antiphane, de Cantharus, d'Eubulus et de Dinolochus, qui parodiaient la Médée tragique. De même sur la fable de Penthée et des bacchantes de Thrace les anciens lisaient, outre la pièce d'Euripide, cinq ou six tragédies : celle qui portait le nom de Thespis, celles d'Eschyle, d'Iophon, de Chérémon, de Cléophon et de Xénoclès, enfin un nombre égal de parodies par des auteurs comiques contemporains [1]. Il y avait assurément plus d'un Pradon parmi ces rivaux d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ; mais on peut, sans manquer de respect pour les chefs-d'œuvre, regretter que pas une de ces mauvaises tragédies ne nous soit parvenue ; elles fourniraient la matière de comparaisons instructives et piquantes.

Les acteurs se mêlent aussi à ces luttes de la muse dramatique. Un ancien biographe de Sophocle prétend que ce poëte composa souvent des caractères tragiques pour la convenance de ses acteurs [2]. Cela dut arriver lorsque l'artiste en valait la peine et que, ayant souvent prêté son talent au poëte, il avait acquis le droit de lui donner des conseils. C'est pourquoi sans doute Aristophane nous est représenté en grande intimité avec les deux acteurs Callistrate et Philonide. Le même fait s'est maintes fois reproduit dans l'histoire des théâtres modernes.

Les acteurs à leur tour, quand une pièce ne convenait pas au caractère de leur talent, ou quand elle contrariait en quelque point des traditions ou des habitudes toutes-puissantes sur la scène, ne se gênaient pas pour corriger l'œuvre du poëte, soit de son vivant, soit et surtout après

[1] Voyez la liste des comédies grecques, à la suite de l'Historia critica micorum græcorum de M. Meineke (Berlin, 1839).
[2] Le fait est aussi attesté par Aristote dans la Poétique, chap. IX.

sa mort [1]. Nous connaissons, par le témoignage des scholiastes, un certain nombre de ces corrections, analogues à celles qu'ont subies chez nous quelques-unes des pièces de Corneille et de Molière. Elles sont loin d'être toujours heureuses; la plupart d'ailleurs portent sur de minces détails de style, sur des variantes de ponctuation, etc. Il y en a pourtant d'importantes. Ainsi le *Rhésus* d'Euripide nous est parvenu avec deux prologues, dont l'un, de onze vers, est attribué aux acteurs [2].

Tous ces remaniements des pièces de théâtre, où nous cherchons la preuve d'une féconde activité des esprits et d'une sorte de préparation aux théories de la critique, compromettaient bien souvent, il faut l'avouer, l'intégrité des compositions les plus parfaites. Sans cesse corrigées par ses fils, par ses acteurs, peut-être aussi, quoique moins volontairement, par les copistes, les œuvres du vieil Eschyle devaient perdre peu à peu leur originalité primitive. Moins antiques par les formes de leur style, Sophocle et Euripide n'échappaient pas cependant à ces altérations. Il paraît même que le mal avait fait des progrès rapides, puisque, un demi-siècle à peine après la mort d'Euripide, un décret du peuple athénien essaya d'y remédier. Le décret [3], porté sur la proposition du célèbre orateur Lycurgue, en ordonnant que des statues seraient élevées aux trois grands tragiques, réglait aussi qu'un exemplaire officiel de leurs tragédies serait déposé au temple de Minerve, dans les archives de l'État, et que ce texte servirait seul aux représentations sur le théâtre de Bacchus. C'est ce vénérable exemplaire qui tenta plus tard la curiosité d'un roi biblio-

[1] Richter, De Æschyli, Sophoclis, Euripidis interpretibus græcis. (Berlin, 1839), p. 21 et suiv.

[2] Argument grec du Rhésus.

[3] Boeckh, livre cité, p. 13; Nyssen, De Lycurgi oratoris vita et rebus gestis (Kiel, 1833), p. 84.

phile d'Alexandrie : Ptolémée Évergète l'emprunta sur gage aux Athéniens, afin d'en faire prendre une bonne copie pour la bibliothèque du Musée ; la copie seule fut renvoyée aux Athéniens, qui gardèrent le gage.

Il est certain que, malgré tant d'efforts pour ramener à leur intégrité les textes des trois tragiques, et pour les préserver à l'avenir de toute corruption, les copies s'en altérèrent de bonne heure en se multipliant. Dans les tragédies qui nous restent aujourd'hui, on est souvent embarrassé pour remonter à la leçon originale, et restituer à ces précieuses médailles la pure et juste empreinte du génie qui les a frappées. Mais il est temps que nous revenions à notre sujet.

Le théâtre comique d'Athènes nous offre les mêmes usages et les mêmes abus que le théâtre tragique ; l'éducation du goût s'y fait lentement et par des épreuves semblables[1].

Tantôt un ouvrage était refondu et reproduit, sans changer de titre, par son auteur, comme parmi les pièces d'Aristophane : 1° la *Paix*, dont nous possédons la première édition ; 2° le *Plutus*, dont nous avons la seconde édition appartenant à une tout autre forme du drame comique que la première ; 3° l'*Æolosicon*, qui fut même remanié et approprié aux nouvelles convenances du théâtre pendant la vieillesse d'Aristophane ; 4° les *Fêtes de Cérès* ; enfin les *Nuées*, qui peut-être même ont eu trois éditions [2]. On peut rapporter à la même classe les *Lydiens* de Magnès, l'*Amphitryon* d'Archippus, l'*Autolycus* d'Eupolis ; dans la période de la Moyenne Comédie, le *Phrygien* d'Alexis ; et, dans la Nouvelle Comédie, l'*Épiclérus* de Ménandre.

Quelquefois la pièce changeait de nom en se transfor-

[1] Nous renvoyons en général, pour les faits qui suivent, au recueil de Meineke, à la collection des fragments d'Aristophane, par Bergk ; à celle des fragments d'Épicharme, par Polman Kruseman (Harlem, 1847).

[2] Voyez la note B à la fin du volume.

mant. Ainsi, de ses *Noces d'Hébé* Épicharme avait fait les *Muses*, dont le titre menteur promet une comédie toute littéraire et dont le sujet est fort différent; car les Muses en question sont celles de la gastronomie [1]. Ainsi, dans la Moyenne Comédie, Alexis refondit son *Philétærus* sous le titre nouveau de *Démétrius;* Antiphane reproduisit, sous le titre de *Butalion*, sa pièce des *Manants* (Ἄγροικοι); et, dans la Nouvelle Comédie, Diphile, en refondant son *Preneur de villes*, l'intitula l'*Eunuque ou le Soldat*. Enfin, quelquefois la prétendue recension n'était guère qu'un plagiat mal dissimulé : Aristophane accusait, à tort ou à raison, son ancien collaborateur et ami Eupolis d'avoir imité trop exactement, dans le *Maricas*, sa comédie des *Chevaliers* [2]. C'est avec plus de franchise, à ce qu'il semble, et sans cacher les droits du premier inventeur, que le vieux poëte Cratès retouchait ou interpolait le *Dionysos* de Magnès, et que, dans la Moyenne Comédie, Alexis s'appropriait par des corrections l'*Antea* de son contemporain Antiphane.

Un seul poëte de cette active et ingénieuse école ne voulut jamais se soumettre à l'usage de retoucher ses drames, usage dont il avait tant d'exemples autour de lui [3]. Il vieillissait, et les spectateurs le lui faisaient comprendre; alors, sans pitié pour son œuvre, Anaxandride *la donnait à l'épicier*, dit en propres termes Athénée, qui s'étonne que le *Térée* de ce poëte ait pu lui survivre, ayant été ainsi condamné par les spectateurs. N'est-il pas intéressant de retrouver, à deux mille ans de distance, auprès d'institutions sociales si profondément différentes des nôtres, des détails de mœurs, une chronique du théâtre qui rappelle

[1] Voyez G. Hermann, De Musis fluvialibus Epicharmi et Eumeli (tome II de ses Opuscules).

[2] Voyez E. Struve, De Eupolidis Maricante sive de Aristophane accusatore et Eupolide plagii reo. (Kiel, 1841.)

[3] Ὥσπερ οἱ πολλοί, Athénée, XIII, p. 374. Cf. Horace, Epist. II, 1, v. 270.

Voltaire, Grimm et Marmontel : l'émulation des talents et celle des vanités profitant, comme chez nous, au progrès des arts; le génie tantôt excité, tantôt découragé par les exigences de la foule; la médiocrité cheminant par l'intrigue, triomphant quelquefois par le plagiat[1]; en un mot, dans cette sphère modeste où se renferment nos études, l'éternelle identité de l'esprit humain, avec son héroïsme et ses faiblesses? Mais en pénétrant plus avant dans l'histoire de la comédie grecque nous allons retrouver le même spectacle, plus instructif encore et plus animé.

§ 4. De la critique dans les comédies, depuis l'origine de la comédie grecque jusqu'à Aristophane.

Les poëtes dramatiques d'Athènes ne se bornaient pas à rivaliser de génie dans les concours; ils s'adressaient aussi entre eux, dans leurs pièces, des conseils ou des critiques, sous forme d'allusions plus ou moins transparentes. Euripide, dans son *Electre*, se moque évidemment des moyens employés par Eschyle pour produire la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur. Dans sa *Médée*, il lance quelques traits contre les sophistes ses contemporains. Son *Antiope* contenait un long dialogue entre deux frères, Zéthus et Amphion, où étaient débattus contradictoirement les avantages de la culture de l'esprit et ceux de la gymnastique[2]. Bien plus, avec cette préoccupation de lui-même qui lui fait souvent oublier ses personnages, il va jusqu'à donner,

[1] Les Grecs pratiquaient beaucoup en cela la morale de Voltaire : « C'est surtout en poésie qu'on se permet souvent le plagiat, et c'est assurément de tous les larcins le moins dangereux pour la société. » (Dictionn. philosophique, au mot *Plagiat*.)

[2] Ce dialogue a été souvent cité par les anciens. V. Valckenaer, Diatribe in Eurip. c. VII et VIII, et surtout un mémoire de M. H. Weil sur l'Antiope d'Euripide, publié dans le Journal général de l'Instruction publique, n°s du 16 et du 20 octobre 1847. Cf. Patin, l. c., t. I, p. 54, 55.

dans un de ses chœurs, la poétique de ces sortes de chants[1]. Un auteur ancien a déjà remarqué que les femmes composant le chœur de sa *Danaé* parlaient un langage qui ne convenait qu'au poëte lui-même[2]; c'est une inadvertance dont l'*Hippolyte*[3], l'*Andromaque*[4] offrent encore des exemples. Toutefois les traits de ce genre se rencontrent rarement dans les tragédies grecques[5]; c'est dans les comédies que la critique littéraire se développe à son aise : c'est là que nous devons surtout en étudier le caractère et les progrès.

Cinquante ans après le jugement solennel où nous avons vu Cimon décider entre Eschyle et Sophocle, le poëte comique Phrynichus, dans une pièce qui concourut avec les *Grenouilles* d'Aristophane, représentait les Muses elles-mêmes réunies en tribunal pour juger les poëtes tragiques, et célébrait en beaux vers la vie glorieuse et pure de Sophocle. Cette comédie, et par sa date et par son caractère, ouvre pour nous un ordre de faits nouveaux dans l'histoire de la critique.

Jusqu'ici la critique ne s'est offerte à nous que sous les traits sévères d'un juge officiel; nous allons la voir installée sur la scène même, et sur la scène comique. Dans la période de l'Ancienne Comédie, depuis Chionidès, l'un des

[1] Alceste, v. 962. Cf. Médée, v. 421, 1081; Hippolyte, v. 525.

[2] Pollux, Onomasticon, IV, § 111. Cf. Patin, Études sur les tragiques grecs, t. I, p. 59.

[3] Vers 1105.

[4] Vers 422, où, du reste, l'adjectif θυραῖος est une faute bien légère.

[5] Voyez, encore parmi les fragments d'Eschyle, ceux de la pièce intitulée Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί. Peut-être le Μέγα Δρᾶμα d'Ion était-il tout entier une satire littéraire. Dionysiadès, l'un des écrivains compris par les Alexandrins dans leur Pléiade tragique, avait, selon le témoignage de Suidas, écrit un poëme intitulé Χαρακτῆρες ἢ Φιλοκωμῳδός, dans lequel « il caractérisait les poëtes. » Était-ce, à proprement dire, un drame? je ne sais; mais la critique littéraire faisait certainement le fond de cet ouvrage. Quant à la Γραμματικὴ τραγῳδία de Callias, les fragments qui en restent ne permettent pas de doute à cet égard; d'ailleurs Callias est un auteur comique.

créateurs de l'art, jusqu'à Aristophane dont les derniers ouvrages appartiennent déjà à la Comédie Moyenne, il n'y a peut-être pas un seul poëte qui n'ait mêlé la critique littéraire à ses fictions comiques. Ainsi Phérécrate, dans sa *Pétalé*, attaquait le poëte tragique Mélanthius; dans ses *Sauvages*, on voit qu'il parlait de deux musiciens Mélès et Charis. Le *Chiron*, pièce attribuée tantôt à Phérécrate et tantôt à Nicomaque, renfermait des parodies de plusieurs passages d'Homère et d'Hésiode: la Musique y paraissait sous les traits d'une femme, les vêtements en lambeaux et le corps meurtri, devant la Justice qui lui demandait la cause de son malheur; la Musique répondait par ces vers que nous essayerons de traduire, parce qu'ils montrent l'union intime des deux arts qui alors avaient presque une égale importance dans les compositions dramatiques, et le soin jaloux qu'un bon citoyen d'Athènes mettait à les préserver de toute corruption :

« Je te parlerai sans répugnance, car ce m'est un plaisir de te parler, comme à toi de m'entendre. Mes maux ont donc commencé par Mélanippidès qui m'énerva et m'amollit avec ses douze cordes (c'est-à-dire en ajoutant une douzième corde à la lyre?). Et cet homme-là pourtant, je pouvais bien m'en dire contente, au prix de ce que je souffre aujourd'hui; mais l'infâme Athénien Cinésias, tourmentant la strophe contre toute harmonie, m'a ruinée au point que, dans les dithyrambes comme dans un bataillon qui tourne le dos, la gauche est devenue la droite. Cinésias pourtant, je pouvais le supporter encore; mais Phrynis avec sa nouvelle méthode me fait pirouetter comme une toupie et me rend méconnaissable en voulant de sept cordes tirer douze espèces d'harmonie. Et cet homme-là encore, je pouvais m'en dire contente, car s'il a fait des fautes, il les a réparées; mais c'est Timothée, chère amie, qui m'a corrompue, qui m'a déshonorée sans retour. —

Quel est donc ce Timothée? — Un méchant esclave milésien, qui a fait mon malheur; il a surpassé tous ceux que je viens de nommer en faisant manœuvrer le chœur comme un bataillon de fourmis, etc.[1]. »

Malgré bien des obscurités, l'intention générale de ce morceau est facile à saisir. C'était apparemment un procédé familier aux anciens comiques que cette personnification des arts de l'esprit. On en retrouve un bel exemple dans la pièce que Cratinus, déjà plus qu'octogénaire, donnait en concurrence avec les *Nuées* d'Aristophane, je veux dire dans la *Bouteille* : la Comédie elle-même disputant à l'Ivrognerie l'affection du glorieux vieillard, finissait par triompher de sa rivale et par rendre au génie de Cratinus toute sa force et toute sa dignité[2]. Aristophane aussi avait mis en scène la Poésie dans une pièce qui portait ce nom[3], comme, dans le *Plutus*, il fait parler la Pauvreté, la Richesse, la Justice et l'Injustice. Au reste, la sévérité de Phérécrate ne s'adressait pas seulement aux poetes et aux musiciens corrupteurs du goût; elle ne craignait pas de s'attaquer aux juges mêmes du concours. Dans ses *Crapatales*, une scène au moins se passait aux enfers; Eschyle y figurait, et le poëte, dans sa parabase, adressait aux Cinq Juges cette verte allocution qu'un grammairien nous a conservée :

« Je dis aux juges qui jugent aujourd'hui de ne pas se parjurer, de ne pas commettre d'injustice, sans quoi, par Jupiter dieu de l'amitié, Phérécrate leur dira deux mots qui les mordront davantage. »

Dans les *Hésiodes* de Téléclide, on remarque plusieurs

[1] Je renonce à traduire les deux derniers vers dont le texte, probablement corrompu, ne présente aucun sens raisonnable. Voyez le commentaire et les conjectures de Bergk dans Meineke, Fragm. vet. com., p. 333.

[2] M. Stiévenart a publié en 1817 une restitution ingénieuse de cette comédie de Cratinus.

[3] Il est vrai que d'anciens critiques attribuaient cette pièce à Archippus.

allusions aux poëtes contemporains et particulièrement à Euripide. Les *Orateurs* de Cratès, les *Tragédiens* de Phrynichus, les *Poetes*, le *Poëte* et les *Sophistes* de Platon, la *Sappho* et le *Connus* (c'était le nom d'un musicien célèbre) d'Amipsias, le *Cinésias* de Strattis, la *Sappho* d'Amipsias[1] indiquent aussi, par le titre seul et par les fragments qui nous en restent, des scènes de satire toute littéraire.

Plusieurs, il est vrai, des attaques dirigées par les comiques contre leurs confrères de l'un et de l'autre théâtre portaient sur des vices ou des ridicules de la vie privée. C'est ainsi que dans les *Poissons* d'Archippus, le poëte tragique Mélanthius, que nous avons déjà vu cité dans une autre pièce du même répertoire, était joué pour sa gourmandise. Voici, selon des conjectures vraisemblables, le sujet de cette comédie où trouvaient place, parmi les fictions les plus fantastiques, certaines allusions au mérite ou aux défauts de quelques artistes contemporains : les Poissons, qui formaient le chœur, irrités d'être depuis longtemps victimes de la gastronomie athénienne, prennent à leur tour l'offensive; une guerre terrible s'engage, et, après bien des alternatives, se termine par un traité où chacun des deux partis sacrifie à l'autre les combattants les plus compromis dans la lutte; c'est à ce titre que Mélanthius était livré aux poissons comme leur implacable ennemi. Le traité, écrit en prose, et dont Athénée nous a conservé quelques lignes, stipulait en revanche que les Poissons rendraient au Peuple athénien une célèbre joueuse de flûte, morte apparemment dans un naufrage sur les côtes de l'Attique.

La critique ne se bornait pas toujours à ces traits d'une satire plus ou moins directe. Plusieurs pièces de l'ancien théâtre comique parodiaient d'un bout à l'autre des tragé-

[1] Le même sujet a été traité par cinq poëtes de l'âge suivant, Antiphane, Ephippus, Amphis, Diphile et Timoclès. Voyez plus bas, § 5.

dies contemporaines. On peut citer en ce genre l'*Atalante*, la *Médée*, le *Troïle*, les *Phéniciennes*, le *Philoctète* et les *Myrmidons* de Strattis, les *Phéniciennes*, les *Danaïdes* et le *Polyidus* d'Aristophane, qui rappellent autant de pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Aucune de ces parodies ne nous est parvenue. Seulement on en peut connaître l'esprit et le caractère d'après ce qui nous reste du théâtre d'Aristophane. Aristophane, à lui seul, suffit pour nous apprendre ce qu'étaient alors les devoirs et les libertés de la satire littéraire, sous les diverses formes qu'elle a su prendre dans la comédie.

Autant la tragédie grecque se complaît dans la peinture des âges héroïques et du passé le plus lointain, autant la comédie aime les sujets contemporains. Politique, lettres, beaux-arts; actes de la vie publique et de la vie privée, anecdotes scandaleuses, tout est de son domaine, et nul plus qu'Aristophane ne semble avoir aimé cette audacieuse licence dans le choix des sujets et dans la peinture des caractères. Il a touché à tous les événements de son temps, à tous les crimes et à tous les ridicules de la démagogie alors triomphante; il a frondé toutes les erreurs du goût en musique et en poésie; et sur tant de thèmes divers il a su répandre une inépuisable variété d'invention et de style. En politique, ses doctrines sont de l'école de Solon, amies d'une sage liberté, hostiles aux excès démagogiques, répugnant même à d'honnêtes innovations qui contrarient le vieil esprit aristocratique d'Athènes. En littérature, Aristophane est novateur, mais avec réserve : il cherche à élever la comédie et à la purifier; et, si l'art nous paraît être, chez lui, encore bien loin de cette décence sans laquelle le théâtre ne ressemble guère à une école de mœurs [1], il faut recon-

[1] Voyez les Grenouilles, vers 1055.

naître cependant que, même à cet égard, Aristophane l'emporte de beaucoup sur ses devanciers. A voir ce qu'il entend par l'honnêteté des fictions et du langage, on ne s'étonne pas que, selon la tradition rapportée par Aristote, la comédie soit originaire de ces fêtes où le phallus était porté dans des processions solennelles, avec accompagnement de chants religieux : il fallait bien du temps et bien des progrès pour passer d'une pareille licence à l'élégante discrétion de Ménandre.

Du reste, il serait fort difficile de marquer aujourd'hui dans ses œuvres un progrès de talent poétique ou de sévérité morale. Aristophane a pris, dès son début, le rôle qu'il conserve jusque dans ses derniers ouvrages, le rôle d'un moraliste public, défenseur obstiné de la tradition et des mœurs antiques, mais souvent immodeste et grossier dans ses fictions comme dans son langage, parce que tel était le ton de la société contemporaine, et que, pour la corriger, il fallait d'abord la séduire et s'en faire comprendre. Les *Détaliens*, sa première comédie, qu'il fut obligé de présenter au théâtre sous un faux nom, n'ayant pas encore atteint l'âge légal pour prendre part au concours, étaient consacrés à honorer les mœurs et le système d'éducation des vieux Athéniens. La scène s'ouvrait par un banquet dans le temple d'Hercule, où l'on voyait réunis, selon l'usage, les *parasites*, ou convives sacrés du dieu. A la fin du repas, l'archonte leur donnait le spectacle d'une comédie, sorte de fiction que le poëte paraît avoir renouvelée plus tard dans d'autres pièces[1], et qui rappelle une tragédie célèbre de notre ancien théâtre, le *Saint-Genest* de Rotrou. Les éloges que se donna plus tard, à ce sujet, Aristophane, dans la parabase de la *Paix*, permettent de croire que le petit

[1] Voyez les fragments du *Proagon* et des comédies intitulées : Δράματα ἢ Νιόβη, Δράματα ἢ Κένταυρος.

drame inséré au milieu de sa première comédie tournait en ridicule les excès de grossièreté trop communs chez les auteurs comiques du premier âge. On y voyait sans doute quelque Hercule ivrogne et glouton, des esclaves fripons et menteurs roués de coups par leurs maîtres, tout cet appareil enfin de basse bouffonnerie qui charmait les auditeurs de Magnès et de Cratinus. Puis venait une scène du caractère le plus original : un vieillard, père de deux enfants dont il avait élevé l'un à la campagne et fait élever l'autre à la ville, demandait compte à son fils le citadin des leçons de ses maîtres; et dans ce dialogue, dont il reste quelques vers, trouvait place mainte critique acérée de l'enseignement des rhéteurs et des philosophes. Des invectives analogues contre les subtilités d'une vaine science se rencontrent dans les *Nuées*, où Socrate est si injurieusement travesti en professeur de sophismes et de méchante morale.

Aristophane n'est pas moins sévère contre les poëtes tragiques que contre ses confrères de la comédie. Sur les trente et quelques poëtes qui sont nommés ou cités dans ce qui nous reste de son théâtre, il y a environ quinze noms de poëtes tragiques, dont plusieurs, comme Hiéronymus et Dorillus, ne doivent qu'à cette mention satirique l'honneur de nous être connus[1]. Mais Aristophane ne s'attaque pas seulement aux faibles. A peine maître de la scène, dès 424, il prend à partie, dans les *Acharniens*, Euripide, le favori du peuple d'Athènes. En 412, les *Fêtes de Cérès* sont pleines de mordantes satires contre Euripide, ses mœurs, ses fictions tragiques, son style; Agathon partage les honneurs de cette parodie. Un peu plus tard, la *Suite des Fêtes*

[1] Loin de les decrier, je les ai fait paroître;
Et souvent, sans ces vers qui les ont fait connoître,
Leur talent dans l'oubli demeureroit caché.
Et qui sauroit sans moi que Cotin a preché?
(Boileau, satire IX.)

de Cérès[1] reproduisait des attaques semblables. Enfin, en 406, quand Euripide est mort et ne peut plus ni se corriger ni se défendre, les *Grenouilles* le traduisent et le condamnent en quelque sorte avec toute la solennité d'un jugement sans appel. Ce ne sont pas les Muses qui, comme dans la pièce de Phrynichus, décident entre Eschyle et son jeune rival ; mais ce sont les juges mêmes des enfers. Bien plus, il paraît qu'Aristophane ne s'en tint pas là, et qu'il poursuivit encore son malheureux confrère dans une pièce de peu postérieure à l'an 406, dans le *Gérytadès*.

Certainement l'âpreté de ces critiques, l'immodestie des descriptions et du spectacle, la licence des personnalités, qui touchaient à la vie intime du poëte, non moins souvent qu'à ses œuvres, furent parmi les motifs qui amenèrent, à plusieurs reprises, des tentatives de répression légale contre le théâtre comique à Athènes :

> In vitium libertas excidit et vim
> Dignam lege regi,

tentatives, il est vrai, toujours inutiles jusqu'au moment où le progrès des mœurs en consacra la sévérité. Toutefois, il ne faudrait pas non plus se méprendre à la colère d'Aristophane. Si bruyante qu'elle soit, elle n'est pas aveugle. A côté de la bouffonnerie, elle a ses parties élevées et sérieuses ; elle sert une raison et un goût merveilleusement fins, un patriotisme clairvoyant. Aristophane veut la force et la gloire d'Athènes, fondées sur les bonnes mœurs de ses citoyens. Il veut, pour la jeunesse, la sévérité de l'antique discipline, les exercices du gymnase, une éducation religieuse, le respect du sang athénien, la haine de l'étranger. Or c'était un péril pour les mœurs que ces vaines arguties

[1] Θεσμοφοριάσασαι, titre qui, par opposition à celui de Θεσμοφοριάζουσαι, peut bien se traduire par la *Suite des Fêtes de Cérès*. Voyez Scholies sur les Guêpes, v. 61.

que Socrate enseigne dans les *Nuées*. Le tort d'Aristophane, à cet égard, est de prêter au père de la philosophie grecque les idées mêmes que celui-ci combattait, tout en paraissant s'y prêter quelquefois soit par un tour d'ironie familier à sa méthode, soit par un goût, alors universel en Grèce, pour les jeux de la dialectique. Certes Aristophane est loin de donner toujours l'exemple de la piété et de la décence. Il se moque fort des dieux ; mais en riant des passions et des travers que la foi publique leur prête, il croit en eux comme tout le monde, et le laisse bien voir. Il insulte souvent les femmes, et par des invectives directes et par la cynique peinture de leurs vices ; mais il ne le fait pas en leur présence, car les femmes de ce temps n'assistaient pas aux représentations comiques[1]. Au contraire, quand Euripide faisait blasphémer ses personnages contre les dieux[2], d'abord la gravité du genre tragique donnait plus de poids à ces blasphèmes ; ensuite le poëte sceptique perçait trop facilement sous le masque de ses héros. Quand il présentait, avec toutes les séductions d'un style admirable, l'adultère, l'inceste même, les femmes d'Athènes étaient là pour s'émouvoir à ces dangereuses peintures dont l'impression sur elles devait être d'autant plus vive que, chez les Athéniens, on connaissait peu le mélange honnête des deux sexes dans une conversation commune, que, de plus, la lecture était alors un plaisir rare et difficile[3], et que la jeune femme pouvait ainsi passer sans préparation et sans défense de l'ombre protectrice du

[1] Voyez la note C à la fin du volume.

[2] Voyez les Fêtes de Cérès, v. 450. Cf. Patin, Études sur les tragiques grecs, t. I, p. 58.

[3] Alcibiade souffleta, dit-on (Plutarque, Vie d'Alcibiade, c. VII) un grammairien qui n'avait pas dans son école un exemplaire de l'Iliade. Mais l'Iliade était à la fois la Bible et l'Abécédaire des Grecs de ce temps. On voit par un passage des Mémoires de Xénophon sur Socrate (IV, 2, § 1), qu'une bibliothèque tant soit peu nombreuse était alors une singularité remarquable.

gynécée au grand jour d'un spectacle corrupteur. Que l'on relise, dans l'*Économique* de Xénophon [1], l'exquise description de cette jeune épouse qu'un mari a reçue ignorante et pure des mains de ses parents pour l'élever peu à peu (c'est le suprême effort de son amour) au rôle d'une ménagère intelligente et humaine, sans paraître songer que la femme ait un esprit capable de culture et curieux de plaisirs élégants; on aura une juste idée des mœurs domestiques à Athènes; on comprendra comment Eschyle peut se vanter (dans les *Grenouilles*) de n'avoir pas introduit sur le théâtre une seule femme amoureuse; comment les Phèdre et les Médée d'Euripide, sans parler d'héroïnes plus impures encore [2], devaient soulever de mystérieuses tempêtes dans ces cœurs de vierges et de mères athéniennes. Quand Aristophane s'en inquiète ou s'en indigne, je reconnais sous le comédien un bon citoyen et un vrai moraliste.

Enfin Euripide, *le plus tragique des poëtes*, selon Aristote, c'est-à-dire le plus habile à intéresser par le spectacle des passions vives, sacrifie trop souvent, pour arriver à ces effets d'émotion, la dignité des personnages historiques. Il aime à montrer des rois déchus de leur trône, réduits à l'esclavage ou à la mendicité; il aime à leur associer sur la scène des esclaves et des gens de la plus humble condition; et la vérité de son style ne recule devant aucune expression pour toucher les plus sensibles fibres du cœur humain. Eschyle donnait aux guerriers, aux princes une invincible roideur d'âme sous les coups de la fatalité : il y a du Prométhée dans tous ses héros. Sophocle conciliait en eux une faiblesse plus humaine avec je ne sais quelle dignité qui les

[1] C. VII et VIII. Ce dialogue a un charme particulier dans la vieille traduction de La Boëtie (p. 158 des Œuvres de La Boëtie, publiées par M. L. Feugère, Paris, 1846).

[2] Voyez les Nuées, v. 1371, les Grenouilles, v. 849, et le scholiaste sur ces deux passages.

rend respectables encore dans le suprême abaissement du malheur. Euripide peint les hommes tels qu'ils sont, dans toute la nudité de leur faiblesse; loin d'y rien corriger, il ajouterait plutôt aux contorsions et aux cris de leurs douleurs pour ajouter à l'effet dramatique de leur rôle. N'était-ce pas là un péril pour la morale, surtout dans une république, qui a besoin d'âmes fortes, car chaque jour reviennent pour chaque citoyen libre, le droit et le devoir de se défendre lui et les siens par la parole ou par l'épée? Les pièces d'Eschyle, *toutes pleines de Mars*, selon la belle expression qu'Aristophane prête au vieux poëte [1], continuaient merveilleusement l'éducation de l'école; elles formaient des hommes énergiques et fiers, osant quelquefois plus qu'ils ne peuvent, mais s'honorant jusque dans la défaite par un mâle patriotisme : ce sont des Miltiade et des Léonidas [2]. Ceux d'Euripide ont quelquefois la noblesse de l'héroïsme [3], mais trop souvent le charme des vices et des faiblesses aimables : ce sont des Alcibiade. Or Aristophane ne poursuit pas seulement ces jeunes efféminés de l'école de Périclès [4], il poursuit encore le poëte dont les funestes leçons ont fait ce mal dans l'État, en énervant les générations nouvelles. « Le maître d'école, dit-il lui-même, instruit les enfants, le poëte les jeunes gens [5]. » Voilà comme la devise du théâtre athénien, et c'est aussi la meilleure justification des sévérités d'Aristophane en matière de morale.

Mais à côté de ce reproche le poëte comique en adresse

[1] Dans les Grenouilles, v. 1021.

[2] Voyez les peintures que les orateurs attiques se plaisent à tracer de leurs ancêtres; par exemple, Isocrate, Panégyrique, chap. XXV ; Aréopagitique, chap. VIII; et Lycurgue, contre Léocrate, chap. XLVI.

[3] Témoin les beaux vers de l'Érechthée d'Euripide cités par l'orateur Lycurgue dans son discours contre Léocrate.

[4] Les Grenouilles, v. 1422.

[5] Les Grenouilles, v. 1055.

beaucoup d'autres à Euripide, qui tiennent plus spécialement au détail de l'art et aux procédés du métier. Qu'Euripide ait souvent mal choisi ses fables, qu'il ait abusé, pour les expliquer, des longs prologues ; qu'il étende trop complaisamment ses récits ; que ses chœurs ne se rapportent pas toujours assez bien au sujet du drame où il les insère ; que, pour les écrire, d'ailleurs, il se soit souvent aidé du talent de Céphisophon ; que son style offre tantôt une simplicité excessive, tantôt un véritable abus des antithèses et d'autres ornements oratoires; voilà des défauts réels, sans doute, mais fort secondaires auprès de ceux que la comédie a d'abord relevés dans Euripide. Mais qu'importe! Aristophane ne fait grâce au poëte tragique d'aucun de ses griefs. Toutes les armes lui sont bonnes pour frapper l'ennemi de l'État; il descend même jusqu'aux plus sales attaques à la vie privée; il fait honte à Euripide non-seulement de ses mœurs, mais de sa naissance, et les démocrates d'Athènes souffrent qu'on reproche à leur poëte favori d'être fils d'une marchande de légumes. La haine personnelle ne suffit pas pour expliquer un tel acharnement. Aristophane, on le voit par cent traits de ses comédies, a bien d'autres ennemis qu'Euripide; mais il n'en est aucun qu'il ait ainsi ridiculisé, vingt années durant, sur tous les tons et sous toutes les formes. Apparemment Euripide était pour lui le plus habile et le plus dangereux corrupteur du peuple athénien : la force et le génie d'un tel poëte se peuvent mesurer à l'énergie même des attaques dont il est le perpétuel objet. La critique s'occupe moins de ceux qu'elle méprise : ainsi les satires mêmes d'Aristophane sont un hommage de plus à la gloire d'Euripide.

Quant à la merveilleuse variété des ressorts de cette critique en relief et comme en action, pour la faire apprécier, il faudrait transcrire des scènes entières et souvent avec le commentaire dont elles ont besoin pour être com-

prises[1]. Tantôt, comme dans les *Fêtes de Cérès*, c'est Euripide, paraissant sous son propre nom avec quelqu'un de ses amis ou de ses confrères, pour se défendre par une apologie qui tourne à sa confusion. Tantôt, comme dans les *Acharniens*, c'est une parodie grotesque où le poëte comique emprunte à Euripide le costume et le langage de ses héros. Tantôt, comme dans les *Grenouilles*, c'est une lutte solennelle entre les deux écoles tragiques, personnifiées dans leurs plus illustres représentants : chacun d'eux plaide sa cause et soutient ses droits à la reconnaissance du peuple; le dieu même qui préside aux fêtes dramatiques, Bacchus, prononce le jugement et résume la pensée populaire par ces mots d'une exquise justesse : « Amis, entre eux je ne veux pas décider, je ne saurais être l'ennemi d'Eschyle ni d'Euripide; l'un parle en sage et l'autre me séduit[2]. » Quelquefois la pièce tout entière est une véritable moralité où l'intention du poëte se montre à découvert et domine d'un bout à l'autre du drame : de ce genre sont les *Détaliens* et les *Nuées*. Nous lisons encore ces dernières et nous n'y pouvons méconnaître trois principaux moments dramatiques et comme trois actes : d'abord la corruption d'un jeune Athénien par les enseignements d'un sophiste auquel le confie la tendresse aveugle de son père; puis les effets de ces funestes leçons éclatant au sein de la famille; enfin la vengeance du père, trop tard éclairé sur les dangers de l'éducation nouvelle. Au reste, les *Nuées* n'eurent jamais dans Athènes qu'un succès médiocre. Si éloigné qu'un tel

[1] Je suis heureux de pouvoir renvoyer pour plus de détails à un excellent mémoire de M. Hamel, Sur la Critique littéraire dans Aristophane, qui a été inséré dans les Mémoires de l'Académie des Sciences de Toulouse (mars 1845). L'auteur m'eût laissé bien peu de chose à dire sur ce sujet, s'il avait étendu ses recherches aux fragments des pièces perdues d'Aristophane et des autres comiques.

[2] Les Grenouilles, v. 1413.

drame soit encore de nos habitudes et de nos goûts, apparemment il était trop raisonnable pour captiver l'auditoire ingénieux et mobile qui remplissait le théâtre de Bacchus[1]. Le vrai triomphe d'Aristophane est dans la bouffonnerie fantastique, dans l'ironie d'un trait rapide et sanglant[2], dans l'allusion imprévue et subtile à quelque fait ou à quelque parole célèbre. Une strophe d'amphigouri dithyrambique, prononcée par le poëte Cinésias[3], qui disparaît ensuite de la scène; un vers d'Euripide, travesti par le plus léger changement de mot, qui le fait passer du pathétique au ridicule[4]; une situation tragique, dont le souvenir était alors familier à tout le monde, parodiée en vers indécents et grotesques; la perpétuelle diversité de l'émotion et de l'intérêt, le contraste du sérieux et de la folie; voilà ce qui séduisait, entraînait les auditeurs d'Aristophane. Aujourd'hui tant d'obscurités nous fatiguent, tant d'inégalités nous offusquent. Il faut nous répéter sans cesse à nous-mêmes que, dans une représentation comique à Athènes, pas un mot, pas un geste n'était perdu pour les assistants; qu'Homère, avec ses grands disciples Eschyle, Sophocle et Euripide, était, depuis l'école, l'instruction et le charme des Athéniens; que cette vieille mythologie figurait encore en statues, en bas-reliefs, dans tous les temples, sur tous les murs de la ville. Il faut nous répéter aussi que l'auditoire d'un théâtre antique n'était pas, comme chez nous, un auditoire choisi, épuré à la porte par un caissier et un con-

[1] Voyez la note B à la fin du volume.

[2] Voyez la Paix, v. 700. Il y est parlé d'une prétendue invasion des Lacédémoniens dans l'Attique (ὅθ' οἱ Λάκωνες ἐνέβαλον) qui n'est probablement que la représentation des Λάκωνες, comédie de Platon, selon l'ingénieuse conjecture exposée par M. Cobet, Observationes criticæ in Platonis comici reliquias (Amsterdam, 1810), p. 87.

[3] Dans les Oiseaux, v. 1373-1409.

[4] Voyez le scholiaste sur les Acharniens, v. 119.

trôleur de billets. Tous les citoyens y avaient leur place, sans distinction, et chacun y venait chercher le plaisir qui s'accommodait à sa grossièreté ou à sa politesse[1]. Quand on a bien voulu refaire ainsi, par un effort de souvenir et d'imagination, la société même où parut la comédie d'Aristophane, on reconnaît dans cette forme de la satire et de la critique littéraire une production qui, malgré ses défauts, n'a jamais eu depuis et n'aura peut-être jamais d'égale pour la grandeur et l'originalité.

§ 5. De la critique dans les comédies après Aristophane.

L'intérêt dominant du théâtre d'Aristophane ne doit pas nous faire oublier les poëtes contemporains, mêlés, non sans gloire, aux mêmes luttes ; par exemple : Platon, le rival quelquefois heureux du grand comique, avec lequel il échangea plus d'un trait de malice[2]; Callias, l'auteur de la *Tragédie des Lettres*, composition bizarre où la grammaire et la métrique étaient mises en action et où le chœur était formé peut-être des vingt-quatre lettres de l'alphabet, comme on avait vu dans l'*Amphiaraüs*, drame satyrique de Sophocle, un personnage *danser* ce qui s'appellerait aujourd'hui *le ballet des lettres*[3]. Mais il importe plus encore de suivre, à travers les transformations de la comédie, cette veine de satire littéraire. Le grammairien Antiochus d'Alexandrie avait écrit un ouvrage « sur les poëtes joués

[1] De là vient qu'on a pu appliquer à Aristophane avec une certaine justesse le célèbre jugement de La Bruyère sur Rabelais : « .... C'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption : où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille : où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats. » Cf. Aristote, Politique, VIII, 7.

[2] Voyez surtout les Observations de M. Cobet citées plus haut.

[3] Boeckh, Princip. trag. græc., etc. p. 86, 138. Welcker, dans le Rheinische Museum, 1833, t. I, p. 137; C. F. Hermann, Quæstiones Œdipodeæ, p. 26.

dans la Moyenne Comédie. » Ce pouvait être un fort gros livre, à en juger par le nombre encore assez considérable des poëtes que nous trouvons cités dans les fragments comiques de cette période.

Ainsi, pour commencer par le plus célèbre, la guerre continue contre Euripide, quoiqu'il soit mort, quoique les Athéniens aient adopté ses chefs-d'œuvre et qu'ils en aient fait déposer à l'Acropole cet exemplaire modèle dont nous avons parlé plus haut. Deux comédies, l'une d'Axionicus, l'autre de Philippus, portaient le titre expressif de *Phileuripidès* et ridiculisaient probablement les admirateurs fanatiques de ce poëte. Eubulus, dans son *Denys*, dirigé, au moins en partie, contre un célèbre tyran de Syracuse, renouvelait d'anciennes critiques de Platon contre l'abus des sigma dans les vers, pourtant si harmonieux, d'Euripide. Philoxène de Cythère, le poëte dithyrambique, est loué en beaux vers dans le *Tritagoniste* (l'acteur du troisième ordre) d'Antiphane, pièce dont le titre indique aussi quelque sujet de satire théâtrale. Amphis, Éphippus, Timoclès, Antiphane, dans leurs *Sappho*, ne s'étaient certainement pas bornés à mettre en scène les aventures amoureuses de la muse de Lesbos. Ils se jouaient aussi, à l'aide de ce nom, sur des sujets politiques et littéraires. Ainsi Antiphane, dans une scène dont Athénée a transcrit quelques vers, nous montre Sappho proposant à son interlocuteur un griphe, sorte d'énigme sous forme narrative, qui fut un des ornements les plus aimés de la Comédie Moyenne. L'interlocuteur, en essayant d'expliquer l'énigme, lance une vigoureuse épigramme contre les orateurs qui, par leurs flatteries, perdent le peuple d'Athènes et ruinent le trésor public. Le même poëte, dans sa comédie intitulée les *Proverbes* ou *l'Homme aux Proverbes*, se moquait probablement de la manie de moraliser par proverbes. Dans sa *Poésie*, il faisait une comparaison en règle de la comédie et de la tragédie :

« La tragédie, disait-il, est sur tout point un bien heureux genre. Les sujets d'abord sont connus du spectateur, avant qu'un seul personnage ait parlé : le poëte n'a qu'à rappeler un souvenir. Que je nomme seulement OEdipe, chacun sait tout le reste : son père, Laïus ; sa mère, Jocaste ; ses filles, ses enfants, ses malheurs, ses crimes. Qu'on nomme Alcméon, le moindre écolier vous dira aussitôt que dans un accès de folie, il a tué sa mère ; puis Adraste va venir indigné, puis il s'en ira.... Puis, lorsqu'ils n'ont plus rien à dire et qu'ils sont au bout de leurs inventions, ils lèvent une machine, comme on lève le doigt, et l'auditoire est satisfait. Nous autres [poëtes comiques], nous n'avons pas toutes ces ressources. Il nous faut tout imaginer, noms nouveaux, histoire du passé, histoire du présent, catastrophe, entrée en matière. Si quelque Chrémès ou quelque Phidon manque de mémoire, il est sifflé. Les Teucer et les Pélée peuvent prendre de ces licences. »

Mais voici une tirade du poëte Simylus, qui prouve que sur la scène on discutait quelquefois, comme dans les écoles, des questions de pure philosophie avec la précision et la simplicité du style philosophique. La thèse est celle que posait déjà Démocrite et qu'Horace résume en des vers devenus célèbres :

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium : alterius sic
Altera poscit opem res et conjurat amice[1].

« La nature seule, sans art, ne saurait suffire pour aucune chose en cette vie ; l'art non plus, si la nature ne s'y joint. Lorsque tous deux sont réunis, il faut encore d'autres ressources : il faut l'amour, l'exercice, l'occasion, le temps favorable, un juge capable de saisir rapidement ce que dit

[1] Art poétique, v. 408.

[le poëte][1]. Chacune de ces conditions qui nous manque, nous éloigne d'autant du but proposé. Naturel, volonté, soins, esprit d'ordre : voilà ce qui forme les sages et les honnêtes gens[2]. L'âge n'y fait rien, sinon que de jeunes gens nous devenons vieillards. »

Apparemment le personnage qui prononçait cette singulière tirade voulait persuader à son interlocuteur que c'est l'art et la nature, non pas le nombre des années, qui font les poëtes. Les vers de Simylus sont secs et parfois obscurs; ils n'ont d'autre intérêt que de témoigner que les disputes purement techniques pouvaient trouver place dans une comédie. Les vers suivants prouvent en outre que la philosophie de l'art, en paraissant sur la scène, y prenait quelquefois un tour élégant et ingénieux.

« Mon ami, disait un personnage de Timoclès, dans les *Femmes aux fêtes de Bacchus*, écoute et juge si je vais te parler raison. L'homme est un être né pour souffrir, et la vie porte avec soi beaucoup de douleurs; il a donc fallu trouver quelque remède à nos soucis. Eh bien, notre âme oubliant ses propres peines pour compâtir aux malheurs d'autrui, rapporte de là (du théâtre) instruction et plaisir à la fois. Vois d'abord, je te prie, les tragédiens; combien leur art est utile. Le pauvre, en apprenant que Télèphe fut plus misérable encore que lui, supporte plus doucement sa

[1] Le grec porte :

Κριτὴν τὸ ῥηθὲν δυνάμενον συναρπάσαι.

Le sens que je donne au verbe συναρπάζω se retrouve dans Sophocle, Ajax, v. 16, et dans Aristophane, Nuées, v. 775. Cf. Ibid. 490. Au reste, je regrette que ce fragment de Simylus, conservé par Stobée (Florilegium, LX, 4), ait échappé à la diligence de M. Meineke, même dans sa seconde édition des fragments de la comédie attique. Sans doute le savant philologue y eût résolu quelques difficultés sur lesquelles je ne puis m'arrêter ici.

[2] Σοφοὺς κἀγαθούς. Peut-être faut-il traduire : « les sages et les bons poëtes. »

pauvreté. Le maniaque réfléchit en voyant les fureurs d'Alcméon. Tel autre a les yeux faibles, mais les fils de Phinée sont aveugles. Celui-ci a perdu un enfant, Niobé le consolera. Celui-là traîne la jambe, on lui montre Philoctète. Un vieillard malheureux se reconnaît dans OEnée. Chacun enfin voyant son prochain plus accablé de maux qu'il ne l'est lui-même, déplore moins ses propres infortunes. »

Ces aimables moralistes n'étaient pas indignes de donner leur avis dans les débats philosophiques de leur temps, comme ils faisaient dans les débats littéraires, et c'est une liberté dont ils usent largement. Comme chez Aristophane, la critique, chez les poëtes de cet âge, défigure souvent les idées auxquelles elle s'attaque, pour les rendre plus ridicules; souvent aussi elle ajoute d'injurieuses personnalités au travestissement grotesque des doctrines. La vérité ressortait tant bien que mal de ces luttes ardentes où le poëte songeait plus à frapper fort qu'à frapper juste et l'intérêt dramatique s'augmentait par ce dédain même de certaines convenances, plus sévèrement respectées aujourd'hui sur notre scène. D'ailleurs, il faut bien le dire, à côté des vrais philosophes, la Grèce a connu de bonne heure ces charlatans à l'austérité trompeuse et ces honnêtes fanatiques qui, par leurs mensonges ou par leur folie, discréditent également la vraie sagesse. Ceux-là méritaient bien la colère des poëtes comiques. Ne nous étonnons donc pas que la politique se retirant peu à peu du drame, par suite de l'affaissement des mœurs et du changement des institutions, la parodie des philosophes y ait pris au contraire une plus grande place. Athènes perd chaque jour de sa prépondérance dans les affaires de la Grèce; mais, grâce à l'éclat de ses écoles, elle ne perd rien de l'autorité morale qu'elle exerce depuis si longtemps dans le monde. Le règne de ses penseurs survit à celui de ses généraux et de

ses hommes d'État. Commencé avant la liberté, le mouvement des idées philosophiques se prolonge au sein des cités grecques jusque sous la domination de la Macédoine et des Romains. Quand les luttes de l'agora s'apaisent ou s'amoindrissent, celles de l'école deviennent à Athènes un des plus grands intérêts de la vie. Il est naturel que la comédie aussi s'en préoccupe davantage; par ce côté encore elle continue à présenter un fidèle reflet des mœurs et des passions du temps.

« Croirons-nous, par les dieux, dit quelque part un poëte de la Comédie Moyenne, Aristophon, que les Pythagoriciens d'autrefois portaient pour leur plaisir des manteaux vieux et sales? Il n'en est rien, à mon avis; c'était bien malgré eux. Mais n'ayant pas une obole et cherchant un prétexte honorable à leur maigre vie, ils ont inventé des maximes fort utiles pour le pauvre. Mais servez-leur un bon plat de poisson ou de viande, et s'ils ne le mangent pas jusqu'à se lécher les doigts, je veux être dix fois pendu. » Alexis, dans ses *Tarentins*, trouve une autre excuse pour sauver l'honneur des Pythagoriciens mangeurs de viande : « Les philosophes, dit-on, ne mangent pas de chair cuite, ni en général d'aucun aliment qui ait eu vie; seuls d'entre les hommes, ils ne boivent pas de vin. — Pourtant Épicharidès, qui est de leur secte, mange du chien. — Oui, mais du chien mort; ce n'est plus là un être animé. »

Voilà les anciens Pythagoriciens, les disciples du fondateur malignement confondus avec ceux qui, plus tard, prirent leur costume, sans continuer la tradition de leur vie laborieuse et pure. La *Pythagoricienne* d'Alexis était sans doute quelque parodie dans le même genre. Athènes, au temps de Philippe, avait ses *femmes savantes*, faisant de la philosophie, comme au temps de Périclès elles faisaient de la politique; c'était encore une bonne fortune pour les écrivains de comédie.

Toutefois leurs satires mériteraient moins notre attention, si elles se bornaient à ridiculiser les personnes sans toucher aux doctrines. Mais nous allons voir que les doctrines aussi avaient leur part dans cette justice étourdiment et spirituellement distribuée par la censure comique.

« De quoi se nourrissent les Pythagoriciens? demandait un personnage des *Tarentins* d'Alexis. — Ils se nourrissent de Pythagorismes, de raisonnements bien limés et de pensées bien fines. Outre cela voici leur provision de chaque jour : un pain par tête, et un pain tout sec, avec une cruche d'eau, ni plus ni moins. — En vérité! mais c'est le régime d'une prison. — C'est le régime de tous ces sages, c'est la vie qu'ils endurent. Entre eux ce sont de vraies délices, etc. » On aime à croire que tout n'est pas plaisanterie dans ce tableau, et que le poëte ressentait aussi quelque admiration pour ces joies intimes de la science, qui embellissaient l'austère solitude de l'institut pythagoricien, pour ces plaisirs de la pensée qu'Aristote a décrits avec une véritable éloquence[1]. On voudrait reconnaître le même sentiment dans la scène suivante d'Épicrate[2] :

« A. De quoi s'occupent en ce moment Platon, Speusippe et Ménédème? Quelle pensée, quelle recherche fait en ce moment le sujet de leurs entretiens? Conte-moi cela en homme habile, si tu le sais, conte-le-moi, je t'en prie. — B. Allons, je puis t'en parler nettement : j'ai rencontré, aux Panathénées, un troupeau de jeunes gens dans les gymnases de l'Académie, et là j'ai entendu des discours étranges, incroyables. Traitant de la nature, ils distinguaient le règne animal des arbres et des légumes; puis il s'agissait de savoir à quel genre appartient la coloquinte. — A. Eh bien! comment l'ont-ils définie et où l'ont-ils

[1] Voyez plus bas, chap. III, § 7, à la fin.

[2] Extrait d'une comédie dont le titre n'est pas connu.

rangée? Dis donc, si tu le sais. — B. D'abord ils s'arrêtent tous et restent longtemps silencieux, les yeux baissés et la tête pensive; puis, tout à coup, comme les autres cherchaient encore, toujours la tête baissée, un jeune homme dit que la coloquinte est un légume rond; cet autre, que c'est une herbe; le troisième, un arbre. Certain médecin de Sicile qui les entendait, ennuyé de ces fadaises, leur tourna le dos avec une grosse injure. — B. Et sans doute, ils ont dû s'irriter, crier à l'insulte, car on ne se conduit pas de la sorte en bonne société. — A. Nos jeunes gens n'y firent pas même attention. Platon, qui était là, leur dit bien doucement et sans s'émouvoir, de reprendre la définition, et l'on continua. »

Ce dernier trait du moins nous semble un éloge plutôt qu'une satire. Platon lui-même nous a plusieurs fois présenté le contraste de la sérénité de Socrate et de l'incivile pétulance de ses adversaires. Mais en général, il faut l'avouer, ce qui domine dans les scènes de la Moyenne Comédie, où sont traduits les philosophes, c'est la dérision de leurs doctrines, même les plus sérieuses, de celles surtout qui, par leur subtilité, répugnant au gros bon sens de la foule, prêtaient le plus à la parodie. L'historien Diogène Laërce a rempli tout un chapitre de ces plaisanteries, souvent malheureuses, contre Platon et les siens. Les grammairiens nous en ont conservé d'autres encore. Ici c'est Alexis qui, dans son *Olympiodorus,* se moque du grand philosophe, à propos de l'immortalité de l'âme; ailleurs c'est Éphippus dans son *Naufragé* ou Antiphane dans son *Antée,* qui décrivent d'une manière ridicule l'attirail et l'accoutrement d'un disciple de l'Académie. Alexis va plus loin, et, dans son *Chevalier,* s'associant à la réaction passagère qui venait de provoquer un décret contre les philosophes, il nous montre un vieillard qui bénit ses concitoyens pour avoir chassé les sophistes dont l'enseignement

perdait la jeunesse d'Athènes[1]. On croirait entendre les imprécations de Strepsiade dans les *Nuées* d'Aristophane.

Une seule secte paraît trouver grâce devant ces impitoyables censeurs. Ce sont les disciples d'Aristippe et d'Épicure, vrais législateurs du plaisir, dignes par conséquent d'inspirer tous ces voluptueux pour qui la vie se passe entre les joies de la table et celles de l'amour, tous ces gastronomes qui ont divinisé l'art du cuisinier et du parasite. Là même, il est vrai, une pensée sérieuse du poète éclate quelquefois sous le cynisme ironique de son langage, comme dans cet admirable fragment du *Professeur de débauche* d'Alexis, qui rappelle la verve de Shakspeare :

« Quels contes est-ce que tu nous débites là! Et le Lycée et l'Académie et l'Odéon, niaiseries de sophistes, où je ne vois rien qui vaille. Buvons, mon cher Sicon, buvons à outrance, et faisons joyeuse vie, tant qu'il y a moyen d'y fournir. Vive le tapage, Manès! Rien de plus aimable que le ventre. Le ventre, c'est ton père; le ventre, c'est ta mère. Vertus, ambassades, commandements, vaine gloire et vain bruit du pays des songes! La mort te glacera au jour marqué par les dieux, et que te restera-t-il? ce que tu auras bu et mangé, rien de plus. Le reste est poussière, poussière de Périclès, de Codrus ou de Cimon! »

Plus sévère dans sa morale, la Comédie Nouvelle, si elle s'est quelquefois jouée des Zénon et des Cléanthe, n'a pas épargné non plus Épicure et les cyniques. Du reste, elle paraît avoir donné, en général, beaucoup moins d'importance à la critique littéraire[2]. Mais nous avons une autre raison de ne point nous arrêter aux rares témoignages qui nous sont parvenus sur ce point : c'est qu'à l'époque de Mé-

[1] Voyez, sur ce curieux épisode de l'histoire de la philosophie, A. Hoffmann, De Lege contra philosophos, imprimis Theophrastum, auctore Sophocle, Amphiclidæ filio, Athenis lata. (Carlsruhe, 1842.)

[2] Meineke, Historia critica, p. 438.

nandre et de Philémon, la critique littéraire et la science du goût se sont largement développées chez les philosophes, dont il convient désormais d'étudier les doctrines. Seulement, avant de passer à cette partie de notre sujet, une question doit nous arrêter encore quelques instants.

§ 6. De l'influence exercée par la satire comique sur les poëtes qu'elle attaquait.

Tant de satires ont-elles profité quelquefois aux écrivains, surtout aux poëtes qui en étaient l'objet? La question semblera indiscrète peut-être; elle ne l'est pas plus que tant d'autres sur lesquelles les débris du théâtre attique nous ont fourni jusqu'ici de si piquantes révélations.

Injurié par un satirique de son temps, le philosophe Xénocrate lui disait : « Je ne te répondrai pas; la tragédie ne répond pas à la comédie quand la comédie l'insulte[1]. » Si les poëtes tragiques ne discutaient pas avec la comédie, du moins leur est-il arrivé quelquefois de faire droit à ses critiques. Les savants ont retrouvé dans Euripide certaines traces de corrections qui paraissent avoir été faites pour répondre aux critiques d'Aristophane; mais ces traces sont rares, ces corrections légères, et l'on ne saurait guère s'en étonner; la critique, en général, arrivait trop tard, après un succès, pour le discuter. Le tragique chéri de la foule trouvait amplement dans ses sympathies de quoi se consoler des mortifications même les plus méritées. La satire d'ailleurs était trop vive et trop exigeante pour obtenir beaucoup de l'amour-propre humilié. Aristophane se souciait peu de se donner l'autorité d'une modération impartiale[2], qui eût mieux servi peut-être la morale publique, mais qui eût ennuyé le peuple d'Athènes. Trop souvent on

[1] Diogène Laërce, IV, 10.

[2] Le scholiaste d'Aristophane trouve pourtant moyen de le louer une fois de son impartialité (note sur le vers 53 des Grenouilles).

pouvait expliquer par la haine des reproches que lui inspirait un patriotisme sévère ; c'était un bon prétexte pour n'en pas tenir compte. Heureusement le peuple arrangeait tout, en applaudissant tour à tour Eschyle et Euripide, et, après eux, Aristophane : il devançait en cela le jugement de la postérité, qui fait à chacun d'eux sa juste part de gloire, et sait apprécier chez Euripide, comme chez son cynique adversaire, ce qui était le malheur de leur temps plutôt que la faute de leur génie.

Il n'est pas cependant sans intérêt d'indiquer quelques-uns de ces passages où l'on a cru reconnaître la main du poëte tragique se corrigeant pour satisfaire aux conseils de la satire : de pareils traits complètent le tableau de mœurs et d'histoire littéraire que nous nous sommes proposé d'esquisser.

Dans la *Médée* d'Euripide, dont nous avons probablement la seconde édition, interpolée par quelque grammairien à l'aide de la première, deux vers, le 304e et le 1316e (éd. Fix), portent la marque à peu près évidente d'une correction faite pour répondre à des critiques d'Aristophane[1]. D'autres vers, par exemple, le premier même de la pièce, sont restés intacts, quoiqu'on les retrouve parodiés dans les comédies contemporaines[2]. Mais c'est à des causes toutes différentes qu'il faut attribuer les plus graves changements que cette pièce a subis. La rédaction primitive de la *Médée*, celle que paraît citer Aristote au quinzième chapitre de sa *Poétique*[3], contenait plusieurs traits de satire dirigés contre les Corinthiens, et surtout elle attribuait au peuple de Corinthe le meurtre des enfants de Jason. Les Corinthiens réclamèrent, dit-on, et Euripide fit droit à leurs plaintes, d'abord en

[1] Fêtes de Cérès, v. 1130; Nuées, v. 1397; Boeckh, livre cité, p. 173.
[2] Osann, Analecta critica, cap. v, p. 89.
[3] Cf. Boettiger, Euripidis Medea cum artis operibus comparata (Opuscula latina, p. 363).

effaçant les vers qui les avaient offensés (il n'en reste plus que trois[1], qui paraissent s'être glissés de la première édition dans la seconde), puis en faisant commettre à Médée le tragique infanticide. Quoi qu'il en soit des motifs qui le déterminèrent, il est certain que la pièce dut à ce changement une très-grande beauté, je veux dire le monologue où Médée lutte entre l'amour maternel et les suggestions de la jalousie et de la vengeance. Si donc le poëte reçut *cinq talents* pour se corriger ainsi[2], le marché n'aura pas moins profité à sa gloire qu'à sa fortune; et de ces deux succès, l'un doit lui faire pardonner l'autre. Mais il ne convient peut-être pas de discuter longuement de telles anecdotes, qui ne reposent d'ordinaire sur aucun témoignage sérieux. S'il fallait admettre les conjectures de M. Boeckh, nous aurions dans l'*Iphigénie à Aulis* un exemple frappant de la terreur qu'Aristophane inspirait à Euripide et aux héritiers de ses œuvres. Ainsi, Euripide étant mort en Macédoine, sans avoir pu mettre la dernière main à cette tragédie, son fils ou neveu, Euripide le jeune, le même sans doute auquel on attribue une édition d'Homère, non-seulement aurait accommodé la description des vaisseaux grecs, qui remplit les vers 185-302, avec celle du deuxième chant de l'Iliade tel que le présentait sa propre recension de ce poëme; mais, outre plusieurs autres corrections et interpolations moins importantes, il aurait supprimé le prologue primitif de la pièce, parce que l'auditoire athénien gardait encore un souvenir trop présent des sarcasmes d'Aristophane (dans les *Grenouilles*) contre les prologues d'Euripide; ce morceau même, il l'aurait corrigé, puis transporté après le vers 49 de la première scène.

[1] V. 1381-1384. Cf. Boettiger, ibid., p. 368, note.

[2] Élien, Histoires diverses, V, 21; schol. sur le vers 9 de la Médée. Cf. C. Caboche, De Euripidis Medea (Paris, 1844).

Mais aux yeux d'une critique plus réservée le travail d'Euripide le jeune paraît avoir eu moins d'importance. Les contradictions signalées entre le récit d'Agamemnon et la suite du dialogue pourraient s'expliquer en supposant que le poëte avait destiné ce récit à former le prologue, que son fils, ou quelque autre, avait cru devoir, pour mettre ce récit en action, l'intercaler à la place où il se trouve aujourd'hui. Pour que cette transposition fût possible, quelques vers anapestiques ont dû être retranchés. On les aura remplacés par la fin du discours d'Agamemnon, qui renferme maintenant la liaison avec ce qui suit[1]. Le temps a effacé ou altéré la trace de bien des corrections de ce genre dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité, et l'incertitude des critiques sur ces questions délicates a commencé dès l'école d'Alexandrie. Aristarque, en effet, supposait déjà, sans pouvoir l'affirmer, l'existence d'un premier prologue du *Télèphe* d'Euripide, remplacé plus tard par celui qu'il avait sous les yeux. Le poëte, dans ce prologue, avait, dit-on, représenté les héros grecs jouant aux dés dans leur camp devant Troie, et Aristophane s'étant moqué, dans ses *Grenouilles*, de la trivialité de cette description, Euripide l'avait supprimée[2]. Au reste, une difficulté analogue et plus grave encore se présente pour l'*Archélaüs* du même poëte, qui, composé et représenté en Macédoine, peu de mois avant la mort d'Euripide, n'a pas dû subir la critique d'Aristophane, et, au cas où il l'aurait subie, n'a guère pu être corrigé par son auteur[3].

Nous avons rencontré jusqu'ici bien des discussions, et

[1] Th. Fix, p. 77 de l'édition de l'Iphigénie à Aulis donnée par ce savant en collaboration avec M. Ph. Lebas (Paris, 1843). Cf. dans l'édition d'Euripide par M. Fix (Bibliothèque Firmin-Didot), la chronologie des pièces de cet auteur, p. VII.

[2] Schol. sur les Grenouilles, v. 1451; Eustathe, sur l'Iliade, p. 1081, 2.

[3] Schol. sur les Grenouilles, v. 1237.

de fort spirituelles, sur la poésie et sur la musique; nous n'avons rencontré aucune théorie régulière des œuvres de l'art. On rapportait cependant à Sophocle un traité *Sur le Chœur* qui est aujourd'hui perdu[1]. Plutarque attribue à Lasus d'Hermioné, un livre *Sur la Musique*; il cite sous le nom de Pratinas un livre *Sur la Musique* ou *Sur les Musiciens;* mais ce Pratinas était-il le vieil auteur de drames satyriques, contemporain d'Eschyle, ou quelque autre écrivain homonyme, d'une époque plus récente? Cette dernière conjecture a paru jusqu'ici la plus probable. Il semble aussi qu'Épicharme, le créateur de la comédie savante à Syracuse, ait dû méditer en philosophe comme en artiste sur l'art qu'il pratiquait avec tant d'éclat. « Le premier, dit un ancien témoignage dont la précision même garantit à nos yeux l'exactitude[2], le premier il s'appropria, par de nombreuses innovations, la comédie, dont les éléments étaient d'abord dispersés : sa poésie était surtout riche en inventions, travaillée, sentencieuse. » On lui attribue même d'avoir souvent inséré, dans le cadre de ses drames, l'exposition des dogmes philosophiques de son maître Pythagore, et c'est sans doute ce qui fait qu'Ennius donna le titre d'*Épicharme* au poëme où il résumait les doctrines pythagoriciennes. On voit d'ailleurs, par quelques fragments du poëte philosophe, qu'il se mêlait un peu de grammaire, et l'on sait qu'il avait écrit en prose. Tout cela n'autorise pas complétement, en l'absence de preuve positive, à croire qu'il eût rédigé des préceptes ou des observations sur la comédie. Il est même à remarquer que la satire littéraire paraît avoir tenu fort peu de place sur le théâtre de Syracuse. Parmi les nombreux fragments de la comédie do-

[1] Suidas, au mot *Sophocle*.

[2] Anonyme, Sur la Comédie, p. 161 du Recueil de Westermann, Vitarum scriptores Græci minores (Brunswick, 1845); p. XIV de l'édition des scholies grecques sur Aristophane dans la Bibliothèque Firmin-Didot.

rienne, c'est à peine si l'on trouve cités deux ou trois noms d'artistes ou de poëtes. *Heraclitus* est le titre d'une pièce d'Épicharme; les sophistes sont persiflés dans deux vers des Mimes de Sophron. Mais dans toute cette comédie domine la peinture du sensualisme sicilien, avec une sorte de parodie des fables religieuses qu'on pourrait appeler une parodie directe, parce qu'elle ne s'attaque pas, comme celle d'Aristophane, aux fables arrangées par les tragiques, mais aux traditions elles-mêmes. Quelle que soit donc l'importance de la comédie sicilienne, elle n'offre que peu d'intérêt pour la recherche que nous poursuivons dans ce livre. C'est aux philosophes de profession que nous devons maintenant demander la théorie de l'art; encore n'y sont-ils arrivés que par une suite de timides essais, et par les longs détours d'une polémique plus sérieuse, il est vrai, mais aussi vive que celle dont la comédie nous a offert le spectacle.

CHAPITRE II.

LA CRITIQUE CHEZ LES PHILOSOPHES AVANT ARISTOTE.

§ 1. Critique et interprétation des poëmes homériques par les philosophes. — Premiers éditeurs d'Homère. — Décadence de la profession de rhapsode.

La mythologie des Hellènes est à la fois une religion et une tradition acceptée comme véridique par la foi des peuples. Les aèdes de l'école d'Homère sont des historiens et des poëtes, dépositaires de toute science humaine et divine. Or cette religion poétique résout, grossièrement sans doute, mais enfin résout, pour des consciences peu éclairées, le problème de la vie humaine; elle répond au besoin naïf qu'ont toutes les âmes de comprendre le mystère de leur

destinée. Presque barbares encore, les Hellènes conçoivent la justice dans le ciel comme ils la réalisent eux-mêmes sur la terre : les dieux homériques ont toutes les passions de l'humanité; seulement ils sont plus forts que les hommes et ils sont immortels. La foi populaire vit longtemps de ces croyances; elle n'en peut vivre toujours. Tandis que le dogme se perpétue presque sans changement, la conception de Dieu, de sa puissance, de sa bonté, de sa justice et de sa providence, s'épure chaque jour au fond des âmes, et un temps arrive où le symbole religieux ne les satisfait plus; elles vont chercher ailleurs des solutions à leurs doutes, des réponses à leur insatiable curiosité : la philosophie prend naissance, ou plutôt elle se dégage des enveloppes de la fable sous lesquelles se cachaient ses premiers germes. A côté et au-dessus de ces instincts profonds, mais toujours un peu vagues, qui ont créé la religion des âges primitifs, se développe une force toute réfléchie qui tend, avec conscience d'elle-même, à la découverte de la vérité; à côté des écoles d'aèdes et de rhapsodes, il se fonde des écoles de philosophes. Ce développement de l'esprit humain est si rationnel qu'on hésite à y voir une vérité historique ; aucun fait pourtant n'est mieux attesté. Si, chez d'autres peuples, la marche des idées a été plus irrégulière, en Grèce elle a toute la précision d'une théorie : l'histoire s'y explique d'elle-même en se déroulant. Après l'âge héroïque où la philosophie et la religion sont confondues sous la forme brillante de l'épopée, vient l'âge de Pisistrate où la philosophie et l'épopée se divisent pour toujours; privée de son sens religieux, la poésie épique n'est plus alors qu'une agréable forme de narration où s'exerce le talent des versificateurs habiles, tels que Pisandre, Panyasis et Antimaque. On mesure très-bien la distance qui sépare ce travail artificiel et savant de l'inspiration sublime à laquelle nous devons l'Iliade et l'Odyssée. Des noms illustres marquent la

transition entre ces deux phases de la pensée grecque, que caractérisent l'épopée et la philosophie : Solon et Théognis[1], avant les philosophes proprement dits, annoncent, par des doutes injurieux à la majesté de l'Olympe homérique, une science qui, dédaignant la théologie fabuleuse, cherchera ailleurs les principes de la morale et de la métaphysique. Pindare lui-même, ce lyrique si enthousiaste, Pindare, qui définit la sagesse une science innée (σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ), c'est-à-dire une science donnée à l'âme par la faveur du ciel[2], Pindare néanmoins n'est pas exempt de doutes sur les dieux de l'Olympe. Il choisit entre leurs diverses légendes, il discute la tradition fabuleuse; par exemple, il ne peut admettre que Jupiter et les siens aient mangé, dans un repas, le corps de Pélops, fils de Tantale, « tant de fables mensongères trompent les mortels par l'attrait d'un ingénieux langage! tant la poésie, ce charme de la vie humaine, donne souvent de crédit aux choses qu'il ne faudrait pas croire ! Les jours viennent, plus tard, dont le témoignage fait luire la vérité; mais il convient à l'homme de ne rien raconter que d'honnête sur les dieux..... » Aussi ne veut-il pas qu'un dieu soit, dans ses vers, « appelé glouton, » et il invente, pour expliquer la disparition du jeune Pélops, une fable qui, du reste, nous semble être encore moins que la première à l'honneur de ceux que le poëte veut justifier[3].

[1] Voyez notre article sur la Poésie gnomique, dans le Dictionnaire des Sciences philosophiques, t. II (Paris, 1845).

[2] Olympique II, 86 Boeckh (155 vulg.), où il semble se souvenir d'Homère, Odyssée, XXII, 347 : Αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας Παντοίας ἐνέφυσεν.

[3] Olympique I, 28-53 Boeckh (44-85 vulg.). Voyez un exemple analogue, Olymp. IX, 30 et suiv., et, pour plus de détails, De Jongh, Pindarica (Utrecht, 1845), de Pindari sapientia, cap. I. Euripide, dans l'Iphigénie chez les Tauriens, v. 376, et dans l'Hercule furieux, v. 1312, prête à ses personnages des idées presque semblables.

Une fois que la nouvelle sagesse a trouvé son expression dans les grands systèmes de Thalès, de Xénophane, de Pythagore, elle devient nécessairement hostile à la vieille mythologie. Par nécessité ou par convenance, elle lui fera bien encore çà et là quelques concessions. Parménide et Xénophane écriront en vers; celui-ci même chantera encore ses poëmes à la façon des rhapsodes[1]; Parménide se représentera ravi dans les airs par des Muses filles du Soleil jusqu'au trône de la Vérité, et offrira encore sa philosophie comme une sorte de révélation; il y mêlera même quelques débris des superstitions populaires[2]. Empédocle invoquera aussi une Muse « vierge aux bras blancs, aux riches souvenirs[3]; » et il demandera aux dieux de préserver sa langue contre l'erreur et l'impiété. Malgré toutes ces réserves, on sent au fond qu'une grande lutte commence entre la raison et le symbolisme païen : c'est la lutte qui ne finira que par le triomphe du christianisme.

Or, dans cette réaction contre les dogmes religieux, comment procède l'esprit nouveau? avec une tactique irréfléchie peut-être, mais qui a toutes les apparences de l'habileté. Pour être juste envers la mythologie, il fallait y reconnaître le libre travail de l'imagination populaire : le bien comme le mal n'y est pas l'œuvre spontanée d'une école de prêtres ou de poëtes. Le peuple s'est fait à lui-même ces dieux dont s'emparent ensuite le prêtre, pour les enfermer dans le sanctuaire, le poëte, pour les embellir et pour en faire les héros de récits merveilleux. Xénophane attaquant la mythologie d'Homère, nous représente donc l'esprit humain

[1] Diog. Laërce, IX, 18. Cf. Bode, Histoire de la Poésie grecque (en allem.), t. I, p. 488 (Leipzig, 1838), et M. V. Cousin, Fragments philosophiques, t. I, p. 1-72 (éd. 1847).

[2] Voyez F. Riaux, Essai sur Parménide d'Élée (Paris, 1840), p. 207 et suiv.

[3] Fragments du poëme Sur la Nature, v. 339 et suiv. éd. Sturz.

lui-même dont la vigoureuse jeunesse méprise et repousse les songes poétiques de son enfance. Mais le rationalisme naissant ne pouvait sans danger dire tout haut de telles choses. La foule des croyants, fort attachée à ses idoles, aurait-elle compris qu'il lui fût permis de les détruire comme jadis elle les avait créées? Sur ce point, en effet, Hérodote n'est que l'écho d'une opinion toute populaire, quand il nous donne, dans son deuxième livre, Homère et Hésiode comme les fondateurs de la théologie hellénique[1]. Les plus anciens témoignages de l'antiquité sur l'auteur de l'Iliade et de l'Odyssée s'accordent à nous le représenter comme un poete philosophe, tout à fait responsable de la moralité de ses récits. C'est bien ainsi que le considéraient Solon, quand, voulant le faire mieux admirer des Athéniens, il prescrivait aux rhapsodes de suivre dans leurs chants l'ordre historique des faits; Pisistrate, quand il assemblait les rhapsodies éparses de l'Iliade et de l'Odyssée; Aristophane et les autres comiques, quand ils cherchaient dans ces deux poëmes des sujets de parodie; Thucydide, quand il invoquait le vieux poëte comme le meilleur témoin sur les âges héroïques; Isocrate et Lycurgue, quand ils louaient leurs concitoyens de l'avoir choisi pour donner à la jeunesse des leçons de courage et de patriotisme. Il en est de même d'Hésiode. Il était donc bien naturel, lorsque la philosophie engagea la lutte avec les superstitions du paganisme, qu'elle s'adressât aux grands poëtes comme aux véritables auteurs du mal qu'elle voulait détruire. A ce titre, Homère et Hésiode méritaient l'honneur des premières attaques. On instruisit régulièrement leur procès, ils eurent leurs accusateurs et leurs apologistes. Aujourd'hui les pièces de ce procès, qui dura plusieurs siècles, ont presque toutes disparu; mais ce qui en

[1] II, 53.

reste suffit pour faire connaître la vivacité des débats, la variété des arguments produits de part et d'autre. Nous devons nous y arrêter quelques instants. La raison demandant compte à la poésie des fables dangereuses qu'elle accrédite et des mauvais exemples qu'elle propage, puis dépassant son but et condamnant jusqu'aux plus innocentes libertés du génie poétique, c'est un épisode peut-être, mais assurément un épisode intéressant de l'histoire que nous avons commencée.

Pythagore, selon Hiéronyme, l'un de ses biographes[1], étant descendu aux enfers, y avait vu l'âme d'Hésiode enchaînée à une colonne d'airain et gémissante; celle d'Homère suspendue à un arbre et entourée de serpents : c'était la punition des impiétés dont ces poëtes avaient rempli leurs ouvrages. Xénophane de Colophon avait écrit contre la théologie d'Homère et d'Hésiode des vers qu'il récitait lui-même et dont Sextus Empiricus nous a transmis un fragment, où l'on voit Homère accusé de prêter aux dieux de l'Olympe tout ce que les hommes condamnent, le vol, le mensonge et l'adultère. Héraclite n'était pas moins rigoureux; il voulait qu'on chassât honteusement Homère et Hésiode des fêtes publiques[2]. Une pensée commune se cache sous toutes ces accusations, que Platon a developpées avec éloquence et surtout avec les réserves d'une vive admiration pour le génie du poëte : c'est le besoin d'épurer et de renouveler la morale en ruinant l'autorité des fables antiques. Mais, avec les fables, la poésie succombait sous l'anathème des philosophes. D'honnêtes apologistes vinrent à son secours. Ne pouvant sauver la lettre d'Homère, on l'interpréta de façon à ménager les deux partis; on chercha

[1] Dans Diogène Laërce, VIII, 31. Platon, dans le Xe livre de la République, p. 600 A, atteste cependant l'estime que les Pythagoriciens, en général, faisaient de la poésie d'Homère.

[2] Diogène Laërce, IX, 1.

sous les vers du poëte un sens différent du sens vulgaire, un *sous-sens* (ὑπόνοια), comme dit le grec avec une précision difficile à reproduire en français; c'est ce qui plus tard s'appela l'*allégorie*[1], mot inconnu aux plus anciens philosophes. Théagène de Rhégium, qui passe pour avoir le premier écrit sur ce sujet[2], et le célèbre Anaxagore, au milieu du ve siècle avant l'ère chrétienne, puis Stésimbrote de Thasos et Métrodore de Lampsaque[3] expliquèrent les fictions étranges dont l'Iliade et l'Odyssée sont remplies, en supposant qu'elles servaient de voile soit aux mystères de la physique, soit aux vérités de la morale. Ainsi, pour eux, le combat des dieux au vingtième chant de l'Iliade n'était que le symbole d'une lutte entre les éléments du monde physique ou bien entre les vices et les vertus. Apollon, disait Théagène, est opposé à Neptune, comme le feu à l'eau; Minerve à Mars, comme la sagesse à la folie; Junon à Diane, comme l'atmosphère terrestre à la lune; Mercure à Latone, comme la raison ou l'intelligence à l'oubli. Métrodore[4] soutenait, en général, que Junon, Minerve et Jupiter ne sont pas ce qu'imaginent ceux qui leur élèvent des temples; que ce sont des substances physiques, des agrégats de matière; et que tous les héros grecs et tous les barbares sont des créations symboliques du même genre; Agamemnon, par exemple (c'est le seul trait particulier qui nous reste de ce système), était une image de l'air[5]. Certains interprètes recouraient à l'astronomie, étendant à

[1] Xénophon, Banquet, III, 6; Plutarque, De la Manière d'écouter les Poëtes, chap. IV. Cf. Lobeck, Aglaophamus, p. 156.

[2] Scholiaste de Venise, sur l'Iliade, XX, 67. Cf. Eusèbe, Préparation évang. X, 2; schol. d'Aristoph. sur la Paix, v. 928, sur les Oiseaux, v. 822.

[3] Xénophon, Banquet, III, 6; Platon, Ion, p. 530; Diogène Laërce, II, 24; scholies de Venise, sur l'Iliade, XV, 193.

[4] Tatien, Discours contre les Gentils, chap. XXI, p. 262, éd. 1742.

[5] Hésychius, au mot *Agamemnon*.

tous les personnages mythologiques le rapport évident qu'offrent certaines légendes païennes, entre autres celle d'Apollon, avec l'histoire du ciel et les révolutions planétaires[1]. Non content de personnifier dans Jupiter l'intelligence ordonnatrice du monde, Anaxagore voyait dans les flèches d'Apollon les rayons du soleil[2]. Une fois engagé dans cette voie périlleuse, on ne savait pas s'arrêter. Les faits les plus simples et les plus naturels étaient défigurés par de ridicules interprétations. Ainsi, dans la description de la toile de Pénélope, on imagina un jour qu'Homère avait tracé les règles de la dialectique : la chaîne représentait les prémisses; la trame, la conclusion; et la raison avait pour symbole la lumière dont Pénélope éclairait son ouvrage[3].

Cette déplorable méthode reçut, dans les écoles grecques,

[1] Voyez la longue scholie, déjà citée, sur l'Iliade, XX, 67, p. 533, b, 13 (éd. Bekker), morceau qui se retrouve dans les Allégories homériques d'Héraclide, p. 479 des Opuscula mythologica de Th. Gale.

[2] Tzetzès, sur l'Iliade (publié par G. Hermann à la suite du Traité de métrique de Dracon), p. 67, 94, 105. Cf. Lobeck, Aglaophamus, p. 157. Peut-être quelques débris des explications d'Anaxagore se retrouvent-ils dans le petit ouvrage publié pour la première fois en 1531, avec le Banquet de Xénophon, par Obsopœus, puis à Stockholm en 1678, puis à Leyde en 1745, par J. Columbus, avec une traduction latine et des notes, sous ce titre : Ἐπίτομος διήγησις εἰς τὰς καθ' Ὅμηρον πλάνας τοῦ Ὀδυσσέως μετά τινος θεωρίας ἠθικωτέρας φιλοπονηθεῖσα καὶ τὸ μύθου σαθρόν, ὡς οἷόν τε, θεραπεύουσα, τῆς τῶν ἀναγινωσκόντων ἕνεκεν ὠφελείας. M. Westermann l'a compris dans sa collection des Scriptores mythicæ historiæ græci. (Brunswick, 1843.) Au reste le rédacteur de cet opuscule paraît être un chrétien, à juger par quelques expressions comme celle-ci : τὰ τῆς σαρκὸς ὁρμήματα, qu'on trouve au chap. VIII. Cf. S. Basile, De la Lecture des livres païens.

[3] Scholies sur l'Odyssée, II, 104, interprétation dont l'auteur n'est pas nommé, mais suit évidemment la méthode d'Anaxagore, s'il n'est pas Anaxagore lui-même. Cf. M. V. Cousin, Fragments philos., t. I, p. 321-350 ed. 1847).

surtout chez les stoïciens, des développements plus puérils encore, s'il est possible, que les traits que nous en avons cités. Erreur pour erreur, mieux vaut encore l'opinion à laquelle le célèbre Évhémère a depuis attaché son nom, quoiqu'il n'en ait peut-être pas eu la première idée. Supposer que Jupiter et tous les dieux de l'Olympe furent des rois et des princes, bienfaiteurs de l'humanité, divinisés après leur mort par l'admiration et la reconnaissance, c'était se tromper sans doute, mais c'était altérer moins profondément le caractère primitif de la mythologie grecque. Après les conjectures hardies de l'Évhémérisme, il n'y avait plus qu'un pas à faire pour atteindre la vérité sur cette question qui semble avoir si vivement préoccupé les consciences dans les premiers âges de la philosophie. Il fallait, ce qui paraît avoir été la doctrine d'Aristarque et d'Ératosthène[1], regarder Homère comme un peintre fidèle, comme un historien des mœurs héroïques dont il était contemporain, et le décharger ainsi de tous les torts de ses héros envers la morale. Cette idée fort simple ne vint-elle à aucun de ceux qui défendirent Homère contre les attaques de Pythagore et de Xénophane? ou, si l'on y pensa, n'osa-t-on pas la produire, parce qu'elle faisait retomber toutes les fautes et toutes les erreurs du paganisme sur le peuple même, premier auteur de ces vieilles superstitions, et parce qu'elle impliquait une formelle négation du paganisme? A cet égard je ne voudrais rien affirmer, faute de témoignages historiques; mais je croirai difficilement que Platon, un si grand poëte et un si grand philosophe, une raison si sévère et une âme si religieuse, ait voulu être pris au sérieux dans tout ce qu'il écrit contre le divin Homère, et qu'il n'ait pas

[1] Eustathe, sur l'Iliade, p. 40; scholies de Venise, sur l'Iliade, XIII, 521; XX, 67; Strabon, Géographie, l. I, p. 23 et 25. Cf. notre notice sur Aristarque dans la Revue des Deux-Mondes du 1er février 1846, p. 477.

devancé sur un tel sujet le jugement équitable des philologues alexandrins.

Quoi qu'il en soit, ces subtiles controverses paraissent avoir vivement excité les esprits aux recherches de critique sur la forme comme sur le fond des poëmes d'Homère; les plus doctes penseurs de ce temps y ont pris part, et il reste aujourd'hui encore des traces appréciables de leurs travaux. Outre les noms que nous avons déjà rappelés, Anaximandre, le célèbre physicien, est cité dans le *Banquet* de Xénophon avec Stésimbrote de Thasos, comme un de ceux qui pouvaient apprendre à leurs auditeurs le sens caché sous les paroles d'Homère. Platon range dans la même famille d'interprètes un certain Glaucon, qui est peut-être le même que le Glaucus cité deux fois dans les scholiastes de l'Iliade[1] et le Glaucus de Rhégium sous le nom duquel circulait un livre *Sur les anciens Poëtes et Musiciens*, livre attribué aussi au rhéteur Antiphon. Phérécyde l'Athénien paraît avoir souvent, dans ses recherches sur l'ancienne Hellade, commenté et discuté des témoignages d'Homère. Antimaque de Colophon, poëte lui-même, qui avait publié la plus ancienne édition proprement dite du texte d'Homère, est donné par Suidas comme un disciple de Stésimbrote, ce qui permet de lui supposer quelque prédilection pour la fameuse méthode des allégories. On peut placer à côté d'Antimaque, Euripide le jeune, autre éditeur d'Homère. Enfin, parmi les sophistes qui commencent à fleurir précisément vers cette époque, Protagoras et Hippias sont plusieurs fois signalés comme habiles à expliquer les poëtes; on les voit discuter le sens des mots difficiles et la valeur de quelques variantes. C'est vers le même temps que parais-

[1] Platon, Ion, l. c.; Aristote, Poétique, chap. XXV, XXVI; scholies de Venise, sur l'Iliade, XI, 636; XVI, 414. Cf. Diogène Laërce, VIII, 52, et Richter, De Æschyli, etc. interpretibus græcis, p. 31-33.

sent les premiers recueils de *gloses* (mots archaïques, étrangers, obscurs enfin, pour quelque raison que ce fût), les premiers *glossaires*. La langue des âges héroïques, en vieillissant, devient moins intelligible et provoque les recherches d'où sortira bientôt une science nouvelle, la Grammaire[1].

Au point où nous sommes arrivés, l'explication philosophique ou grammaticale d'Homère n'a guère produit de résultats solides; pourtant il est certain qu'elle a discrédité sans retour cette classe d'hommes qui, sous le nom d'*Homérides*, avaient longtemps passé pour les descendants mêmes d'Homère, pour les héritiers de son inspiration et les légitimes interprètes de sa science. Au temps de Socrate, les rhapsodes (car c'est ainsi que s'appellent désormais ceux qui font profession de réciter des vers en public) ne sont plus guère admis qu'à faire valoir par une habile déclamation les vers d'Homère qu'ils ont appris par cœur; on leur dénie le talent de les comprendre et de les expliquer. Une belle voix et une bonne mémoire font tout leur mérite; ce sont d'ailleurs *les plus niais d'entre les hommes*. Tel est le jugement qu'en porte, à deux reprises, Socrate dans Xénophon[2] et que Platon développe avec une ingénieuse malice dans le dialogue intitulé *Ion*, œuvre d'un faible mérite littéraire, mais d'une haute importance historique. Que veut en effet Socrate dans sa discussion contre le rhapsode Ion? Il veut prouver que le poëte n'est rien sinon l'interprète des dieux, le serviteur des Muses, et que le rhapsode, à son tour, n'est rien, s'il n'est un peu poëte.

[1] Sur ces premiers essais de critique verbale et de grammaire, voyez Classen, De Grammaticæ græcæ primordiis (Bonn, 1829); Spengel, Artium scriptores, ab initiis usque ad editos Aristotelis de Rhetorica libros (Stuttgart, 1828); et surtout, Graefenhan, Histoire de la Philologie classique (en allem.), t. I (Bonn, 1843).

[2] Banquet, III, 6; Mémoires sur Socrate, IV, 2, § 10.

Lorsque l'épopée était toute la science des Hellènes, lorsqu'elle ne s'écrivait pas ou s'écrivait peu, et que ses divines productions passaient d'école en école ou plutôt de famille en famille, les fils d'Homère ne transmettaient pas seulement son œuvre, ils la continuaient; ils étaient encore des disciples d'Apollon et de la Muse. Cinéthus de Chio, le dernier et le plus illustre de cette génération, passait pour auteur de l'*Hymne à Apollon* que nous lisons encore et que Thucydide regarde comme un poëme d'Homère. Mais au temps de Socrate, toute poésie et toute science ne sont plus dans l'épopée; il y a des auteurs dramatiques, des lyriques, des moralistes, qui se sont partagé le domaine poétique d'Homère; il y a des philosophes qui prétendent expliquer mieux que lui les choses divines; il y a des historiens qui se disent mieux autorisés que les poëtes à recueillir la tradition des faits pour la postérité; et quant aux vers mêmes de cette poésie révérée, il y a des copistes pour en assurer la transmission mieux que ne fit jamais la meilleure mémoire de rhapsode. Tout maître d'école, à Athènes, possède au moins un exemplaire de l'Iliade et de l'Odyssée[1], et tel père de famille fait apprendre par cœur ces deux poëmes à son fils[2]. Dans cette transformation du monde, quel rôle reste donc au rhapsode? celui de panégyriste officiel du vieux poëte, qui n'en a pas besoin, ou celui de bon déclamateur. C'est une déchéance fatale et qui ne ferait que pitié, si les prétentions surannées d'Ion et de ses confrères ne la rendaient ridicule. La rhapsodie vivra encore plusieurs siècles : nous trouvons jusque sous l'empire romain des concours de rhapsodes[3]; mais ce n'est plus là qu'une espèce de déclamation théâtrale. La révolution qui

[1] Plutarque, Vie d'Alcibiade, chap. VII.
[2] Xénophon, Banquet, III, 5.
[3] Boeckh, Corpus Inscr. græc. n. 1585, 2214.

s'est opérée en Grèce entre le temps de Pisistrate et celui de Périclès a porté à l'antique rhapsodie un coup dont elle ne pouvait se relever.

§ 2. De la critique chez les sophistes et les rhéteurs. — Premiers essais de rhétorique et de grammaire.

Selon son biographe Diogène Laërce, le célèbre Démocrite avait écrit, entre autres ouvrages, des livres *Sur le Rhythme et l'Harmonie*, *Sur la Musique*, *Sur la Beauté des vers* (ou peut-être des *chants épiques*), *Sur Homère et sur la correction du langage*, *Sur les Chants des aèdes*, *Sur les Verbes*, *Sur les Mots*, *Sur les Lettres rudes ou douces à prononcer*, enfin *Sur l'Histoire*. S'il fallait croire à ce témoignage, nous aurions dans le philosophe abdéritain un professeur déjà presque accompli de haute critique et de grammaire. Malheureusement, en l'absence d'autres preuves, on incline à penser que Diogène, dont la négligence est connue, aura souvent confondu, dans cette liste, les ouvrages du vieux Démocrite avec ceux de quelque grammairien homonyme plus moderne, ou bien qu'il aura pris pour authentiques des œuvres de faussaires. Toutefois, Dion Chrysostome[1] et Clément d'Alexandrie[2] rapportent deux jugements de Démocrite qui ne seraient pas déplacés dans une dissertation sur le poëme épique : « Tout ce que le poëte écrit avec enthousiasme et sous le souffle divin est très-beau. » — « Homère, doué d'une nature vraiment divine, a construit un édifice poétique aussi régulier que varié. » Quelques observations éparses dans un scholiaste de l'Iliade[3] semblent montrer que Démocrite ne s'était pas

[1] Discours LIII. M. Ed. Müller (Histoire de la Théorie de l'Art chez les anciens, t. I, p. 21) rapproche avec raison de ce témoignage celui de Cicéron (Orator, cap. XX) sur le caractère tout poétique du style de Démocrite.

[2] Stromates, VI, 18, fin. Cf. Cicéron, De la Divination, I, 37; De l'Orateur, II, 46; Horace, Art poétique, v. 295.

[3] Scholies de Venise, VII, 390; XI, 554; XIII, 137; XXIV, 315.

borné à ces généralités philosophiques, et qu'il avait aussi commenté Homère en grammairien. L'une de ces observations porte sur le sens d'une épithète, les trois autres sur des détails d'histoire naturelle. D'un autre côté, Proclus, dans ses notes sur le *Cratyle* de Platon, attribue à Démocrite d'avoir produit, le premier, l'opinion, devenue depuis si célèbre, que les mots sont imposés aux choses d'une façon tout arbitraire : opinion qui s'accorde avec la théorie, d'ailleurs connue, que professait Démocrite au sujet de la vérité des choses [1]. Ces divers rapprochements, il faut l'avouer, ajoutent quelque poids au témoignage de Diogène Laërce. Sans l'accepter à la lettre, on peut croire que le philosophe d'Abdère, outre ses profondes spéculations sur la nature, s'était fort occupé de la science du langage et des questions philosophiques qui s'y rattachent, et cette vraisemblance se change presque en certitude quand on voit les mêmes questions agitées par les disciples et les successeurs immédiats de Démocrite [2].

L'un des plus illustres, qui était aussi son compatriote, Protagoras, comprenait formellement, dans les devoirs du métier de sophiste, celui d'expliquer et de juger les ouvrages de poésie. Thémistius même nous apprend qu'il interprétait, en public sans doute, les vers de Simonide et d'autres poëtes. D'après le témoignage irrécusable d'Aristote, confirmé d'ailleurs par diverses allusions de Platon et d'Aristophane, Protagoras avait le premier imaginé, chose bien simple aujourd'hui et bien triviale, de distinguer dans les noms trois genres qu'il désignait par les termes de *mâle*,

[1] « In profundo veritatem esse demersam; omnia opinionibus, omnia institutis teneri. » Cicéron, Academica, I, 12. Cf. II, 10.

[2] Pour les détails qui vont suivre, consultez surtout le livre, cité plus haut, de M. L. Spengel, et celui de M. Lersch, La Philosophie du Langage chez les anciens (en allem. Bonn, 1838-1841), où les témoignages sont recueillis et discutés avec beaucoup de soin.

femelle, et *choses* (σκεύη). Dans l'usage des verbes, il distinguait les formes du vœu, de l'interrogation, de la réponse, du commandement : c'est l'origine de notre division des *modes*. Un autre sophiste de ce temps, Alcidamas d'Élée, proposait une division différente comprenant l'affirmation, la négation, l'interrogation, l'appellation. Licymnius, et, après lui, Polus d'Agrigente, enseignaient à distinguer les mots propres, les mots composés, les mots frères, les adjectifs, etc. La distinction des noms et des verbes est plus ancienne, à ce qu'il semble, quoiqu'on ne la trouve pas formulée avant Platon. Voilà l'origine même de la grammaire.

Comme Démocrite, dont il reçut les leçons dans sa jeunesse, et qui même avait décidé de sa vocation pour les lettres, Protagoras paraît avoir discuté le problème de l'imposition des mots; et si l'on se rappelle sa fameuse maxime, « que l'homme est la mesure de toutes choses[1], » on supposera facilement qu'il avait dû résoudre ce problème dans le même sens qu'avait fait son maître. Voilà pourquoi, dans le *Cratyle*, où Socrate discute, avec tant de finesse et quelquefois de profondeur, cette question difficile, Hermogène, jeune homme de cette famille des Callias et des Hipponicus qui avait si richement accueilli et payé les sophistes, Protagoras en particulier[2], est chargé par Platon de représenter l'école des deux savants Abdéritains. La thèse contraire, celle qui consiste à dire que les mots ont une analogie naturelle et nécessaire avec les choses, était soutenue par les Pythagoriciens[3], puis par Héraclite, par Prodicus de Céos, lui aussi, habile interprète des poëtes, grand inventeur de distinctions grammaticales ; et elle est exposée par Cratyle

[1] Platon, Cratyle, chap. IV, p. 385, 386.
[2] Meineke, Hist. crit. com. gr. p. 131-135.
[3] Simplicius, sur les Catégories d'Aristote, p. 43 b de l'éd. de Brandis.

dans le dialogue de ce nom [1], avec une certaine obscurité, calculée sans doute pour rappeler le style d'Héraclite. Enfin à la même école se rattache probablement l'auteur d'un traité *Sur la Ressemblance du langage* (*avec la pensée*, sans doute, περὶ ὁμοιώσεως λόγου), que ce soit le célèbre Athénien Théramène ou quelque philosophe de Céos, disciple de Prodicus. Nous n'étudierons pas en détail cette controverse dans le dialogue qui en est resté le principal monument; il est trop difficile de savoir au juste la part de chaque philosophe dans l'ingénieux développement de ce petit drame. D'ailleurs le but de Platon est plus élevé que la dispute où son talent se joue avec tant de facilité : il s'agit pour lui de savoir si les mots sont une image fidèle des idées, si la réalité des choses peut être cherchée avec confiance sous les mots, ou s'il ne faut pas la croire antérieure et supérieure au langage qui l'exprime; cela le conduit naturellement à examiner le fameux axiome d'Héraclite sur le flux perpétuel de toutes choses : de telles spéculations dépassent les limites de notre sujet.

Aux sophistes fondateurs de la grammaire il faut peut-être joindre Hippias. Quelques lignes de la *Poétique* d'Aristote [2] nous montrent ce sophiste disputant sur la véritable leçon d'un passage de l'Iliade, et cela, à propos d'une simple variante d'orthographe. Le même Hippias, dans l'un des deux dialogues platoniciens qui portent son nom, se vante d'offrir, aux auditeurs qu'il rencontre, non-seulement une ample provision de chants épiques, de tragédies, de dithyrambes, de pièces oratoires en prose, mais encore de traités sur tous les arts, *Sur le Rhythme, Sur l'Harmonie, Sur le Bon Emploi des lettres*. Socrate, dans Xénophon [3], l'interroge sur l'usage

[1] Voyez surtout les chap. I et VIII.
[2] Chap. XXV.
[3] Mémoires sur Socrate, IV, 4, § 5.

des lettres et des mots; mais il ne paraît pas qu'Hippias eût rien laissé par écrit de ces belles doctrines, ni qu'il leur eût jamais donné une forme régulière. Ce n'étaient probablement que des réflexions plus ou moins ingénieuses à l'usage des improvisations où brillait son talent. L'esprit grec se fortifiait et s'aiguisait dans ces luttes savantes; mais il y contractait aussi cette maladie dont il n'a pu se guérir, la subtilité : par ce côté-là, rien ne ressemble à un sophiste d'Athènes comme un théologien de Byzance.

Après la théorie des lettres et des mots venait naturellement celle du discours, la Rhétorique, et c'est comme rhéteurs que les sophistes sont le mieux connus.

On place ordinairement en Sicile le berceau de la rhétorique. Aristote attribuait l'invention de cet art à Empédocle d'Agrigente[1]. Corax, qui passe pour en avoir, le premier, rédigé les préceptes, était Sicilien, ainsi que Tisias son disciple, ainsi que le célèbre Gorgias; mais il est vrai de dire qu'avant l'arrivée de Gorgias à Athènes, Protagoras d'Abdère, Prodicus de Céos, Hippias d'Élée, parcouraient déjà les villes de la Grèce, donnant des *séances* oratoires et des leçons d'éloquence. Il y a, pour certaines découvertes et pour certains progrès dans les sciences humaines, un moment précis de maturité : alors on voit souvent éclore, sur plusieurs points à la fois, une même idée dont plusieurs hommes réclameront un jour l'invention. C'est ainsi que la comédie, selon toute apparence, prit en même temps, chez les Doriens et en Attique, la forme d'un drame régulier. Je pense volontiers qu'il en fut de même de la rhétorique. Dès le siècle de Pisistrate, les progrès naturels de l'éloquence et de son autorité dans les délibérations publiques et devant les tribunaux durent provoquer peu à peu

[1] Dans son dialogue intitulé le Sophiste, que cite Diogène Laërce, VIII, 57.

la curiosité de quelques praticiens plus philosophes que leurs confrères ; c'est de leurs premières observations, étendues et généralisées, que se forma insensiblement l'art de la rhétorique. Corax commença ce travail à Syracuse à peu près vers le même temps que les sophistes le commençaient dans les pays ioniens. Ce qui est certain, c'est que Gorgias venant à Athènes au milieu de la guerre du Péloponèse, y trouva déjà des écoles de rhéteurs; par exemple, celle d'Antiphon [1]. La surprise et l'admiration même qu'il excita parmi ses auditeurs athéniens prouvent seulement qu'avant de l'entendre ceux-ci n'avaient rien appris, chez leurs maîtres d'éloquence, des merveilleux secrets de l'école sicilienne, importés par l'orateur léontin.

Quoi qu'il en soit, je n'essayerai pas d'énumérer ici et d'apprécier tous ceux qui contribuèrent par leurs efforts à fonder la théorie de l'éloquence. D'abord le sujet a été épuisé par des travaux récents en Allemagne et en France [2]. Ensuite les essais des premiers rhéteurs, si on les juge par ce qui nous en est parvenu, restent bien loin d'une véritable philosophie de l'art; aussi nous suffira-t-il d'en marquer les principaux caractères et la tendance morale.

Une première partie de la méthode des anciens rhéteurs consistait à rédiger, pour l'usage de leurs élèves, des modèles d'éloquence, tels que préambules, épilogues, ou même discours complets sur des sujets plus ou moins réels.

[1] Diodore de Sicile, XII, 53; Thucydide, VIII, 68; Plutarque, Vie d'Antiphon.

[2] Voyez, outre le livre de M. Spengel : 1° l'Histoire de l'Éloquence grecque, par M. A. Westermann (en allem. Leipzig, 1833); 2° l'Étude sur la Rhétorique chez les Grecs, par M. E. Gros (Paris, 1835), dont la première partie est reproduite avec de nouveaux développements en tête de son édition des fragments de Philodème (Paris, 1840); 3° l'Étude sur la Rhétorique d'Aristote, par M. E. Havet (Paris, 1843, réimpr. avec des additions en 1846); 4° l'Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote, par M. Ch. Benoît (Paris, 1846).

On cite en ce genre divers recueils de Protagoras, de Gorgias, de Thrasymaque, d'Antiphon et de Céphalus : c'était la façon la plus élémentaire de rendre sensibles par des exemples les qualités du langage et de la composition oratoire. Comme d'ailleurs ces maîtres de rhétorique étaient en même temps des avocats, soit écrivant des plaidoyers que les parties récitaient ensuite devant le tribunal, soit, ce qui était beaucoup plus rare, plaidant eux-mêmes pour un client, les livres dont nous venons de parler ne contenaient guère que la collection de leurs plaidoyers et des lieux communs qui trouvaient place dans toutes les causes.

Parmi ces petites pièces quelques-unes étaient d'un tour subtil et nouveau, ce qui, chez un peuple amoureux de sa propre langue et fort sensible aux séductions du beau langage, valait une véritable gloire au sophiste inventeur. Ainsi Événus de Paros était fort loué pour son invention des *éloges* et des *blâmes indirects* (παρέπαινοι et παράψογοι), c'est-à-dire de deux formes d'ironie qui consistaient à blâmer en paraissant louer et à louer en paraissant blâmer. Dans le style oratoire, Gorgias introduisit une espèce d'ornements à moitié poétiques, et inconnus jusqu'à lui : c'étaient les assonances symétriques provenant ou de l'identité des terminaisons grammaticales ou de l'identité des racines dans les mots qui commencent et finissent les phrases. La seule page qui nous soit parvenue sous son nom avec quelque garantie d'authenticité (c'est le fragment d'une oraison funèbre en l'honneur de guerriers morts pour la patrie) nous offre précisément ce luxe de sonores antithèses, ces jeux d'harmonie souvent puérile et cette affectation déplacée du rhythme poétique qui finissent par défigurer l'éloquence au lieu de l'embellir. J'essayerai d'en donner une idée par la traduction suivante :

« Que désirer en eux de ce qui convient à des hommes? Que regretter en eux qui fît tort à des hommes? Je pourrais

dire ce que je veux, mais je voudrais ne dire que ce qu'il convient, pour échapper à la jalousie des humains et pour ne pas exciter la vengeance des dieux. Ces guerriers, en effet, eurent une vertu divine dans un corps mortel, préférant de beaucoup la convenance du moment à une justice exigeante, le droit raisonnement à la rigueur de la loi; estimant que la loi divine, la loi commune par excellence, est de savoir parler, se taire et agir à propos; ayant surtout exercé deux vertus, la prudence dans les conseils, la force dans les actions; prêts à secourir le juste qui souffre, à punir l'injuste qui prospère; audacieux quand l'intérêt public le demande, ardents pour les nobles pensées, opposant à la folie le calme de la raison, rendant l'injure pour l'injure, les égards pour les égards, courageux contre les hommes de courage, terribles dans les dangers terribles. Voilà comme ils ont, vainqueurs de l'ennemi, élevé un trophée en l'honneur de Jupiter et en souvenir de leur reconnaissance; sachant obéir aux inspirations de Mars, aux amours légitimes, aux devoirs de la guerre violente, aux séductions de l'élégante paix; graves adorateurs des dieux et pieux serviteurs de leurs parents, fidèles à la justice et à l'égalité avec leurs concitoyens; fidèles à la foi jurée avec leurs amis. Aussi le regret de leur mort n'est pas mort avec eux : il survit à ce corps mortel qui a cessé de vivre[1]. »

Isocrate, malgré sa haine affectée contre la sophistique[2], est plein encore de ces ornements futiles; ils font tort à l'élévation souvent remarquable de sa pensée politique et à l'austère pureté de sa morale. On les retrouve trop souvent

[1] Maxime Planude, dans ses scholies sur Hermogène (Walz, Rhetores Græci, t. V, p. 548), emprunte la citation de ce morceau au traité de Denys d'Halicarnasse intitulé Περὶ Χαρακτήρων. Cf. Geel, Historia critica Sophistarum qui Socratis ætate Athenis floruerunt (dans les Mémoires de l'Académie d'Utrecht, partie II, 1823), p. 13-31.

[2] Voyez ce qui reste de son discours Contre les Sophistes.

encore et chez tous les orateurs grecs avant Eschine et Démosthène, et jusque chez Thucydide, le plus grave des historiens, où les formes savantes du style, surtout dans les harangues, rappellent bien des fois l'enseignement d'Antiphon et de Gorgias. Néanmoins, sachons l'avouer aussi, la prose grecque gagnait en souplesse et en variété par ce travail industrieux des sophistes; l'école prépara des écrivains qui devaient faire mieux qu'elle. Ainsi, chez nous, la recherche et la pompe sonore de Balzac ont préparé la prose française aux mâles beautés de Pascal et de Bossuet.

Les premiers maîtres d'éloquence n'ont pas seulement perfectionné la pratique de l'art; ils ont essayé de définir l'art et d'en classer les diverses parties. Malheureusement il nous reste bien peu de fragments de leurs travaux sur ce sujet. Une conjecture plus ingénieuse que solide attribue à Corax la rhétorique, qui se lit parmi les ouvrages d'Aristote sous le titre de *Rhétorique à Alexandre*, et qui, en effet, ne contient guère qu'un recueil de maigres préceptes, sans lien philosophique, sur l'éloquence judiciaire. Après bien des débats sur ce sujet, M. Havet a récemment démontré que si ce petit livre est, en général, conforme aux doctrines des plus anciens rhéteurs, on ne saurait cependant l'attribuer avec certitude à aucun des devanciers du Stagirite [1]. Mais, en dehors de la *Rhétorique à Alexandre*, il y a quelques renseignements précieux à recueillir sur les doctrines qui ont précédé l'admirable et définitive théorie d'Aristote. Nous savons, par un témoignage assez digne de foi, que Corax et Tisias définissaient la rhétorique, « un art qui produit la persuasion. » Polus, disciple de Gorgias, plaçait

[1] Les pièces du procès sont dans : L. Spengel, Anaximenis Ars rhetorica quæ vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum (Zurich, 1844); E. Havet, De la Rhétorique connue sous le nom de Rhétorique à Alexandre (Paris, 1848); t. II de la première série des Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

au début de son *Art de Rhétorique* cette déclaration emphatique que Platon paraît avoir transcrite presque mot à mot dans le *Gorgias :* « Il y a parmi les hommes beaucoup d'arts inventés à l'aide de l'expérience ; car c'est l'expérience qui fait que notre vie marche selon l'art ; l'inexpérience, au contraire, fait qu'elle marche au hasard. A tous ces arts chacun participe selon son talent : aux meilleures natures le meilleur succès, etc. » Théodore de Byzance s'exprimait plus modestement : « L'éloquence est le talent d'inventer et de dire avec agrément, sur tout sujet, des choses croyables. » Le même auteur imagina beaucoup de distinctions entre les éléments dont se compose un discours : il reconnaissait deux formes de réfutation, trois ou quatre formes de narration. Nous sommes bien loin encore d'une véritable théorie de l'éloquence.

Si peu philosophiques qu'elles nous paraissent, ces doctrines tiennent cependant de fort près aux principes mêmes du scepticisme que professèrent presque tous les sophistes. Sans accorder trop de confiance au témoignage de Platon, dans ses Dialogues, on voit bien que ce philosophe ne calomnie pas Gorgias et son école, en ramenant toute leur rhétorique à l'art de démontrer le bien comme le mal par des arguments vraisemblables. Or, dès que la vérité n'est plus l'unique ou le principal objet de l'orateur, dès qu'il s'étudie indifféremment, selon le besoin de sa thèse, à grandir les petites choses et à rapetisser les grandes, l'éloquence se réduit au talent de réussir par la séduction du langage ; toute moralité disparaît devant une loi suprême, celle du succès. C'est la conclusion que, dans le *Gorgias*, Calliclès, l'élève des sophistes, développe avec une logique hautaine, avec une ardeur d'éloquence presque entraînante, comme si, par un prodige d'habileté, Platon avait voulu mettre à la fois sous nos yeux la théorie et l'exemple de cette dangereuse éloquence, qui n'a pour but que le triomphe de

l'ambition et le salut du crime. Les sophistes, en cela, étaient conséquents avec eux-mêmes : sceptiques en philosophie, comme on le sait de Protagoras, pour qui « l'homme est la mesure de toute chose; » comme on le sait de Gorgias, qui soutenait « 1° que rien n'existe; 2° que si quelque chose existe, l'homme n'en peut rien savoir; 3° que si l'homme sait l'existence de quelque chose, il ne la peut démontrer; » doutant de la réalité du monde extérieur et de l'autorité de notre raison, dans cette vie d'illusion et de mensonge où ils rabaissaient la conscience humaine, les sophistes ne devaient considérer la parole que comme un instrument de tromperie, comme un moyen de dominer et de jouir. En préparant d'habiles parleurs, ils armaient des ambitieux. Ils ont déployé une finesse remarquable à décrire les procédés du langage et à les perfectionner. Mais l'âme de l'écrivain et de l'orateur leur échappe, ou, s'ils y touchent, c'est pour la corrompre; et le mal sans doute était grand, puisque non-seulement un philosophe tel que Platon, mais un rhéteur comme Isocrate a cru devoir le combattre avec énergie. Isocrate, disciple des anciens sophistes, curieux imitateur des élégances de leur style, réfutant ces mêmes sophistes, leur refusant le droit d'écrire « ces prétendus traités de rhétorique » où il ne voit que mensonge et perversion du cœur[1]; c'est là une grande preuve que Socrate ne parlait pas trop haut contre Gorgias, et que ce n'était pas trop de ce génie courageux et bon pour sauver l'éloquence, en la ramenant à la vertu et à la vérité.

La poétique des sophistes (s'il est permis d'appeler ainsi quelques-unes de leurs opinions sur l'art poétique, aujour-

[1] Discours Contre les Sophistes, chap. xi. Comparez le commencement de l'Éloge d'Hélène, et Aristote, Rhétorique, III, 2; Réfutations des Sophistes, chap. i. — Une des deux dissertations que nous avons sous le nom d'Alcidamas paraît dirigée contre Isocrate. Voyez Spengel, l. c., p. 173.

d'hui éparses dans divers auteurs) se ressent fort des vices de leur théorie de l'éloquence. Plutarque nous a conservé le témoignage suivant de Gorgias sur la tragédie : « La tragédie fleurit à Athènes, où elle devint, pour les hommes de ce temps, la distraction par excellence, formant, au moyen des fables et des passions, une tromperie où il est plus honorable de tromper que de ne pas tromper, et où il faut plus d'esprit pour être trompé que pour ne pas l'être. Je dis plus honorable de tromper, parce qu'on ne le fait qu'après avoir prévenu les gens. Je dis qu'il faut plus d'esprit pour être trompé [que pour tromper], parce que plus on a d'intelligence, plus on est facile à séduire par les plaisirs de l'esprit[1]. » A ce pénible amphigouri ajoutons les diatribes sur le rhythme et l'harmonie, les subtiles explications des poëtes, dont se vantent, dans Platon, Protagoras et Hippias, puis cette méthode de philosophie allégorique, dont Prodicus a donné un exemple dans sa peinture d'Hercule entre le Vice et la Vertu; et nous aurons à peu près tout ce qu'on sait de la poétique des sophistes.

Au-dessus de tous les arts, éloquence, poésie, musique, arts du dessin, on conçoit une théorie de cette beauté même qu'ils tendent à réaliser. Platon seul attribue aux sophistes l'ambition de résoudre ce problème comme tous les autres; c'est le sujet de son *premier Hippias*. Le beau n'est-il que la qualité accidentelle et secondaire des objets, ou bien est-ce quelque chose d'une nature générale et supérieure? Le beau consiste-t-il dans la convenance des parties, ou dans l'utilité, ou dans les plaisirs de la vue et de l'ouïe? Telles sont les diverses questions que discute successivement Socrate, dans ce dialogue, avec le sophiste d'Élée. Comme Hippias défend ou essaye de défendre l'une après

[1] Plutarque, De la Gloire des Athéniens, chap. VIII. Cf. De la Manière d'écouter les poëtes, chap. I; Vie de Solon, chap. XXIX.

l'autre trois ou quatre définitions de la beauté; comme il n'a même été amené à les produire que par les demandes un peu malignes de Socrate, on n'ose guère affirmer qu'il ait, soit dans ses ouvrages, soit dans son enseignement, résolu d'une façon quelconque le problème de la nature du beau, ou même qu'il s'en soit occupé. Qui sait si Platon n'a pas voulu, par l'organe de Socrate, mettre en relief et ridiculiser l'impuissance de la sophistique sur ce point comme sur tout le reste de la philosophie? Ainsi le dialogue qui porte le nom d'Hippias prouverait seulement combien Hippias et ses confrères avaient négligé l'étude des grands principes de l'art, quelle incohérence et quelle faiblesse d'idées se cachait sous la pompe oratoire de leur langage.

§ 3. Opinions de Socrate sur la philosophie des arts.

Socrate, que nous voyons tant de fois, dans les écrits de ses disciples, disputer avec les sophistes sur la grammaire, sur la poésie, sur le beau, avait-il lui-même sur ces divers sujets des opinions bien arrêtées? On ne saurait le dire précisément aujourd'hui, parce que dans Platon les idées de Socrate, sans cesse confondues avec celles de son élève ou dominées par elles, se montrent rarement dans leur simplicité; parce que, d'autre part, Xénophon, historien plus véridique, n'expose guère les doctrines de Socrate que pour les défendre contre la malignité de ses accusateurs, et qu'ainsi il a pu négliger celles qui n'étaient pas attaquées. Toutefois, rapprochés avec précaution, Xénophon et Platon nous permettent de marquer ici, dans les limites de notre sujet, les traits principaux de la théorie des arts telle que leur maître paraît l'avoir comprise.

Grand ennemi d'une métaphysique ambitieuse, ennemi surtout du scepticisme que propageaient les sophistes, Socrate n'estimait guère les arts de l'esprit que par leur utilité morale dans la pratique de la vie. Homère et Hésiode

étaient pour lui des poëtes habiles, qui donnent parfois de bons, parfois de mauvais conseils. Il les citait souvent dans ses entretiens familiers, et les interprétait un peu selon son caprice et comme il convenait à sa thèse du moment[1]. Jamais du moins il ne s'égarait dans les finesses de l'interprétation allégorique. A propos de la fable d'Orithye et de Borée, Platon lui prête dans le *Phèdre* ces paroles d'une ironie gracieuse : « Si je doutais de cette aventure comme les savants, je ne serais pas fort embarrassé; je pourrais subtiliser, et dire que le vent du nord fit tomber Orithye d'une des roches voisines quand elle jouait avec Pharmacée, et que ce genre de mort donna lieu de croire qu'elle avait été ravie par Borée, ou bien je pourrais dire qu'elle tomba du rocher de l'Aréopage; car c'est là que plusieurs transportent la scène. Pour moi, mon cher Phèdre, je trouve ces explications très-ingénieuses, mais j'avoue qu'elles demandent trop de travail, de raffinement, et qu'elles mettent un homme dans une assez triste position; car alors il faut qu'il se résigne à expliquer aussi de la même manière les Hippocentaures, ensuite la Chimère; et je vois arriver les Pégases, les Gorgones, une foule innombrable d'autres monstres plus effrayants les uns que les autres, qui, si on leur refuse sa foi, et si l'on veut les ramener à la vraisemblance, exigent des subtilités presque aussi bizarres qu'eux-mêmes et une grande perte de temps. Je n'ai point tant de loisir. Pourquoi? c'est que j'en suis encore à accomplir le précepte de l'oracle de Delphes, *Connais-toi toi-même;* et quand on en est là, je trouve bien plaisant qu'on ait du temps de reste pour les choses étrangères. Je renonce donc à l'étude de toutes ces histoires; et, me bornant à croire ce que croit le vulgaire, comme je te le disais tout à l'heure, je m'occupe, non de ces choses indiffé-

[1] Xénophon, Mémoires sur Socrate, I, 2, § 56.

rentes, mais de moi-même : je tâche de démêler si je suis en effet un monstre plus compliqué que Typhon lui-même, ou un être plus doux et plus simple, qui porte l'empreinte d'une nature noble et divine[1]. »

De même qu'il se refusait à chercher malice sous des légendes fabuleuses, et à traiter les poètes comme de profonds philosophes, de même Socrate se faisait de l'orateur une idée fort simple, mais qui ne manque pas de justesse dans sa simplicité. Selon lui[2], Homère nous a donné le véritable idéal de l'éloquence, en disant d'Ulysse qu'il parle à coup sûr (ἀσφαλέως ἀγορεύει). Le bon orateur, en effet, est celui qui ne s'appuie que sur ce qui est évident pour ses auditeurs, et marche ainsi à son but avec l'assurance d'être suivi par eux dans la voie où il les dirige. Si ce n'est pas là la morale même de l'éloquence, c'en est du moins la tactique heureusement résumée en deux mots; et Socrate la pratiquait avec une habileté merveilleuse dans ses controverses.

Le fils de Sophronisque avait été sculpteur dans sa jeunesse; son opinion sur les arts plastiques est d'autant plus précieuse à recueillir. Xénophon nous l'a conservée sur deux points principaux. Un jour, dans l'atelier du peintre Parrhasius, Socrate remarque que la peinture doit tendre à reproduire l'expression morale des personnages, et que son rôle ne se borne pas à dessiner les traits d'une figure. Un autre jour, il étend ce principe à la statuaire, et il fait comprendre au sculpteur Cliton qu'il peut, avec le ciseau, rendre sensibles sur le marbre *la vie*, les actes même de l'âme[3] : voilà le plus pur spiritualisme de l'art. Socrate ne

[1] Traduction de M. V. Cousin.

[2] Xénophon, Mémoires sur Socrate, IV, 6, § 15.

[3] Id. ibid., III, 10. Un autre artiste, contemporain de Socrate, le célèbre Polyclète, avait composé un traité technique sur les proportions du corps humain; les philosophes ne s'occupaient donc pas seuls de la théorie de l'art. (Voyez Sillig, Catalogus artificum, p. 365, 369.)

s'arrête pas en si bon chemin; il observe encore que, pour produire le beau dans ses œuvres, un artiste comme Parrhasius ne copie jamais servilement telle ou telle œuvre de la nature, car celle-ci ne produit jamais rien de parfait, mais que d'éléments choisis parmi les objets naturels il compose un ensemble d'une beauté irréprochable. Or, comme ce choix suppose une conception antérieure du beau ou l'application d'une sorte de critérium secret, nous touchons presque ici à la théorie du beau idéal; on voit que Platon n'aura plus qu'un pas à faire. Socrate discutant la même question à un tout autre point de vue avec Aristippe, avec Euthydème[1], faisait voir que le beau et le bon ne sont pas dans chaque objet des qualités absolues, mais relatives à une intention spéciale, à un but déterminé. Ainsi, pour citer quelques-uns des exemples où se complait sa dialectique toute familière : Un bon habit d'hiver est fort mauvais pour l'été; une belle cuirasse qui me va mal fait laide figure sur mon dos[2]. Socrate voulait sans doute prémunir ainsi l'esprit de ses élèves contre les hardiesses d'une métaphysique ambitieuse; n'allait-il pas plus loin sans le vouloir? On le croirait au premier abord, et l'on serait tenté de réclamer en faveur du beau idéal, un peu compromis par ces mesquines comparaisons. Mais qu'on y prenne garde, Socrate, en plaçant la beauté dans un rapport, lui assignait une nature toute spirituelle. Il n'y a donc rien de commun entre sa doctrine et l'empirisme grossier que soutient Hippias dans le dialogue de ce nom, et qui attache l'idée du beau à celle d'un plaisir des sens ou à quelque convenance entre les parties dont un objet se compose. En réalité, Platon n'a fait plus tard que développer et agrandir la pensée de son maître.

Après cela, nous pouvons admettre comme authentique

[1] Id. ibid., III, 8; IV, 6, § 8-10.
[2] Id. ibid., III, 8 et 10. Cf. le Banquet, chap. v.

le propos que Platon, dans son *Banquet*[1], prête à Aristodème, l'un des familiers de Socrate : Socrate a pu soutenir « qu'il appartenait au même poëte de composer des tragédies et des comédies. » Il était digne en effet de sa pénétration d'avoir cherché dans une même faculté de l'âme humaine l'inspiration commune au génie comique et au génie tragique. Reconnaissons là une de ces idées simples et fécondes que Socrate jetait si souvent au milieu de ses modestes controverses : les disciples recueillaient ces indications rapides pour en faire une science ; parmi eux surtout, celui que Xénophon s'abstient de nommer, par une réserve jalouse peut-être, Platon, qui devait tant honorer par ses écrits l'enseignement socratique.

§ 4. Disciples de Socrate. — Platon.

Pour la postérité Socrate semble n'avoir eu qu'un disciple, Platon. La gloire de Platon a tellement éclipsé celle de ses rivaux et de ses contemporains (Xénophon excepté, qui n'est pas, à vrai dire, un philosophe), qu'il représente presque seul aujourd'hui le glorieux enseignement de cette école. Pourtant les historiens de la philosophie attribuent à plusieurs élèves de Socrate, sur les questions qui nous occupent, des livres spéciaux dont on doit regretter la perte. Ainsi, selon Diogène Laërce, Criton avait écrit, sans doute en forme de dialogue, des traités *Sur la Poésie, Sur le Beau ;* Simmias de Thèbes, *Sur l'Art, Sur la Musique, Sur la Poésie épique*, et un quatrième ouvrage intitulé : *Qu'est-ce que le Beau ?* ; Simon, le célèbre cordonnier, qui sténographiait en quelque sorte les conversations familières de Socrate[2], *Sur la Poésie, Sur la Musique, Sur le Beau*, et peut-être *Sur les Principes du Goût* (περὶ κρίσεως) ; Glaucon d'Athènes, un dialogue intitulé *Euripide*, dont on peut rapprocher la

[1] Au dernier chapitre. Comparez la Poétique d'Aristote, chap. I-III.

[2] Diogène Laërce, II, 122 : ὧν ἐμνημόνευεν ὑποσημειώσεις ἐποιεῖτο.

prétendue lettre de Denys, le tyran de Syracuse, *Sur les Poèmes d'Épicharme*[1]. Le même historien de la philosophie rapporte[2] que les Cyniques soutenaient l'identité essentielle du beau et du bon, et il fait honneur aux Cyrénaïques[3] d'une observation bien des fois répétée depuis, notamment par Aristote: selon Aristippe et ses partisans, « la vue et l'ouïe seules ne sont pas une cause de plaisir; nous aimons entendre ceux qui imitent des lamentations funèbres, non pas ceux qui se lamentent réellement. » On pourrait recueillir encore çà et là dans les orateurs contemporains, entre autres dans Isocrate[4] et dans Lycurgue[5], des jugements ou des remarques ingénieuses sur la poésie et sur les poëtes Mais il nous tarde d'arriver enfin au premier monument considérable que nous offre l'histoire de la critique chez les anciens, au système de Platon.

La philosophie de Platon n'offre pas, en général, un ensemble de parties très-rigoureusement liées entre elles. D'abord il ne l'expose que sous forme dialoguée, et, dans ses dialogues, où il ne prend jamais de rôle personnel, on ne voit pas clairement auquel des interlocuteurs il a confié

[1] Suidas et Eudocie, à l'article *Denys le jeune.*

[2] VI, 9, 12 et 103.

[3] II, 90. Cf. Aristote, Poétique, chap. III; Rhétorique, I, 11; Plutarque, De la Manière d'écouter les poëtes, chap. III; Questions symposiaques, V, 1.

[4] Busiris, chap. XVI (vanité de certaines fictions, blasphèmes des poëtes, leur punition); Évagoras, chap. III (avantages de la versification sur la prose); sur l'Alliance, chap. V (plaintes contre l'excessive liberté de la comédie); à Nicoclès, vers la fin (comment les hommes préfèrent la poésie qui les amuse à celle qui les instruit). Il se promet même (Panathénaïque, chap. XII) d'écrire un jour sur la poésie, promesse que son grand âge ne lui a pas permis de remplir; il paraît du moins qu'il avait écrit une rhétorique, que les anciens ont souvent citée (voyez E. Gros, Préf. de la Rhét. de Philodème, p. XLI). Comparez le jugement de Platon sur Isocrate, à la fin du Phèdre.

[5] Contre Léocrate, chap. CII.

la défense de ses propres opinions. Parmi ces interlocuteurs, Socrate lui-même, le plus naturel et le plus ordinaire interprète de la pensée de son disciple, use fort souvent des libertés de cette forme toute dramatique pour se jouer dans les distinctions subtiles, pour exagérer certains arguments, pour couper court à une discussion embarrassante, au moyen de quelque plaisanterie, et pour se retirer d'un débat sans conclure; en un mot, il a, ou, ce qui est plus vrai, Platon a, sous son nom, des opinions de circonstance et des ruses de dialectique à travers lesquelles il est souvent difficile de retrouver le fond sérieux de sa doctrine. Heureusement ces difficultés ne touchent pas aux principes généraux du Platonisme. La critique platonicienne en particulier, dans ce qu'elle a de plus original et de plus élevé, se rattache à la grande théorie des *idées* et de la *réminiscence*. On la trouve exposée dans plusieurs dialogues avec une clarté qui ne permet ni le doute ni l'incertitude. Comme d'ailleurs l'ordre chronologique des ouvrages de Platon est trop peu déterminé pour nous permettre de tracer une histoire de ses doctrines, rien ne nous empêche de suivre ici un ordre tout rationnel et de commencer par la métaphysique de l'art, pour descendre de là aux développements et aux applications secondaires.

Dans le système de Platon, toute notion qui ne vient pas directement de l'expérience et de l'observation dont nos sens sont les organes, a une origine supérieure à nous, antérieure à notre vie présente. Quand une de ces vérités nous apparaît, on devrait dire qu'elle reparaît. Notre conscience l'avait seulement oubliée, elle la reconnaît : c'est une empreinte que l'âme a jadis reçue et qui redevient sensible par la réflexion[1]. L'âme en effet n'est immortelle que

[1] Voyez surtout le Ménon, et sur l'origine pythagoricienne de ces idées, l'Examen d'un passage du Ménon, par M. V. Cousin (Fragments philosophiques, p. 144, éd. 1847).

parce qu'elle existait avant cette vie. Avant son alliance avec le corps qu'elle habite aujourd'hui, elle vivait dans le monde des purs esprits, face à face avec la beauté, la bonté et la vérité suprêmes, unies en la personne de Dieu. Puis, à travers de mystérieuses migrations, elle a rencontré cette prison où nous la voyons maintenant enfermée, ce tombeau du corps[1] où elle gémit, ces organes à qui elle communique une sorte de vie, mais qui tombent en dissolution et en pourriture quand elle les abandonne. Jadis, dans ce monde éthéré, que nos sens n'aperçoivent pas, l'âme, légère de toute sa pureté, avait des ailes qu'elle agitait avec bonheur et qui la portaient sans peine au trône de son souverain maître. C'était comme ces anges créés par l'imagination des peintres chrétiens et qui n'ont du corps humain que la partie supérieure, la tête pour comprendre Dieu et le cœur pour l'aimer, avec deux petites ailes blanches pour fuir la terre et planer au plus haut du ciel. Ici-bas, les ailes de l'âme sont captives sous une lourde enveloppe de matière ; vainement elles frémissent et veulent sortir; chez le vulgaire des hommes, elles ne le peuvent jamais ; quelques êtres privilégiés ont seuls ce bonheur : ce sont les poëtes, les philosophes et les parfaits amants. Quand une image de cette beauté divine dont nous portons en nous le souvenir et le regret, se présente à nos yeux dans quelque belle créature, alors notre âme se rappelle plus vivement le lieu de délices d'où elle est exilée. « Une chaleur divine fait gonfler la tige de ses ailes qui s'efforcent de percer... elle est dans le plus grand travail, elle s'agite avec violence et ressemble à l'enfant dont les gencives sont irritées par les efforts que font les premières dents pour percer. En effet ses ailes commençant à naître, lui font éprouver une chaleur, un agacement, un chatouillement du même genre. » Mais alors aussi

[1] Σῆμα-σῶμα, jeu de mots intraduisible en français, et sur lequel ont souvent insisté les philosophes platoniciens.

commence pour l'âme un terrible combat. Dans son alliance avec le corps, deux instincts contraires la sollicitent et la tourmentent, deux instincts que Platon compare poétiquement à des coursiers : « Le premier, d'une noble contenance, droit, les formes bien dégagées, la tête haute, les naseaux recourbés, la peau blanche, les yeux noirs, aimant l'honneur avec une sage retenue, fidèle à marcher sur les traces de la vraie gloire, obéit, sans avoir besoin qu'on le frappe, aux exhortations et à la voix du cocher. Le second, gêné dans sa contenance, épais, de formes grossières, la tête massive, le col court, la face plate, la peau noire, les yeux glauques et veinés de sang, les oreilles velues et sourdes, toujours plein de colère et de vanité, n'obéit qu'avec peine au fouet et à l'aiguillon. Quand la vue d'un objet propre à exciter l'amour, agit sur le cocher, embrase par les sens son âme tout entière et lui fait sentir l'aiguillon du désir, le coursier qui est soumis à son guide, dominé sans cesse, et dans ce moment même, par les lois de la pudeur, se retient d'insulter l'objet aimé; mais l'autre ne connaît plus ni l'aiguillon ni le fouet, il bondit emporté par une force indomptable, cause les plus fâcheuses disgrâces à l'autre coursier et à son guide, et les entraîne à la poursuite d'une volupté toute sensuelle. » Ce sont ainsi de longs et laborieux combats, jusqu'au moment où l'âme, ce guide spirituel de la vie, triomphe pour toujours de ses grossiers désirs, et n'adore plus dans la beauté terrestre que la souveraine perfection dont elle est le reflet sensible. Cet état calme et glorieux à la fois s'appelle extase et enthousiasme; les modernes l'ont appelé amour platonique et l'on sait quel rôle il a joué dans le spiritualisme chrétien de la chevalerie[1]. Platon en a fait quelque chose de plus grand

[1] M. Saint-Marc Girardin, Cours de Littérature dramatique (t. II, 1849), leçons XXXV et XXXVI.

et de plus fécond encore ; c'est pour lui le principe commun de la philosophie et de la poésie. Ces notions, ces axiomes généraux que l'expérience ne peut nous apprendre, sont la vérité absolue, l'idée pure, l'objet de la science par excellence. « Le propre de l'homme, dit Socrate dans le Phèdre, est de comprendre le général, c'est-à-dire ce qui, dans la diversité des sensations, peut être compris sous une unité rationnelle. Or c'est là le ressouvenir de ce que notre âme a vu dans son voyage à la suite de Dieu, lorsque, dédaignant ce que nous appelons improprement des êtres, elle élevait ses regards vers le seul être véritable. Aussi est-il juste que la pensée du philosophe ait seule des ailes ; car sa mémoire est toujours, autant que possible, avec les choses qui font de Dieu un véritable Dieu... L'homme qui fait un bon usage de ces précieux ressouvenirs, participe perpétuellement aux vrais et parfaits mystères, et devient seul véritablement parfait. Détaché des soins et des inquiétudes de ce monde, uniquement attaché aux choses divines, la multitude l'invite à être plus sage ou le traite d'insensé ; elle ne voit pas qu'il est inspiré[1]. » La même pensée se retrouvera plus tard, sous la célèbre allégorie de la Caverne, au septième livre de la *République* : Des hommes sont enchaînés au fond d'une caverne qu'éclaire seulement un feu lointain ; et là ils ne voient que les ombres de ceux qui vivent sur la terre, ils n'entendent qu'un écho affaibli de leurs voix. Arrachez un de ces malheureux à l'obscurité de sa prison, faites-lui contempler le spectacle du monde. Quand ses yeux, d'abord éblouis, se seront habitués à la véritable clarté des astres, quand ils auront embrassé l'har-

[1] Il y a encore dans cette partie de la théorie platonicienne des emprunts à la philosophie de Pythagore. Voyez M. V. Cousin, Antécédents du Phèdre (Fragments philosophiques, p. 126) ; Stallbaum, De Primordiis Phædri Platonis (Leipsick, 1848), p. 14 ; Krische, Sur le Phèdre de Platon (en allem. Gottingue, 1848), p. 61.

monieux ensemble des phénomènes célestes, supposez qu'on le ramène dans son ancienne demeure, en vain il portera témoignage des merveilles qu'il vient de voir, on ne le croira pas, on traitera d'illusions maladives les brillants souvenirs qu'il apporte d'un autre monde. Eh bien, la prison souterraine, c'est l'univers visible; le feu qui brille dans l'ombre, c'est notre soleil; le captif qui monte sur la terre et dont les yeux s'ouvrent à de nouveaux spectacles, c'est l'âme qui s'élève à la source de l'intelligence, la philosophie en un mot, telle que l'ont tant de fois méconnue les peuples ignorants, telle que naguères Athènes l'immolait dans la personne de Socrate.

Ces *idées* qui sont le vrai, sont aussi le beau par excellence; sans elles il n'y a pas de poésie. Qu'elles descendent du ciel dans l'âme du poëte par une faveur des dieux, qui est l'inspiration; ou que le poëte, par la force de l'extase et de l'enthousiasme, s'élève à leur source divine pour s'en nourrir et pour les faire passer dans son œuvre; ce sera sous deux formes différentes un seul et même principe. Dans le *Phèdre*, où il nous présente cette admirable allégorie de l'extase, Platon définit aussi par une influence céleste le génie du poëte; distinguant plusieurs espèces de délire, il dit: « Le délire qui est inspiré par les Muses, quand il s'empare d'une âme simple et vierge, qu'il la transporte et l'excite à chanter des hymnes ou d'autres poésies et à embellir des charmes de la poésie les hauts faits des anciens héros, contribue puissamment à l'instruction des races futures. Mais sans cette poétique fureur, quiconque frappe à la porte des Muses, s'imaginant à force d'art se faire poëte, reste toujours loin du terme où il aspire, et sa poésie froidement raisonnable s'éclipse devant les ouvrages inspirés. » Et dans l'*Ion* [1] il développe complaisamment cette théorie de l'in-

[1] Voyez l'Argument de M. Cousin en tête de ce dialogue.

spiration : « Comme la pierre magnétique non-seulement attire les anneaux de fer, mais leur communique la vertu d'attirer à leur tour d'autres anneaux, en sorte qu'on voit quelquefois une longue chaîne de morceaux de fer et d'anneaux suspendus les uns aux autres, qui tous empruntent leur vertu de cette même pierre ; ainsi la Muse inspire elle-même le poëte; celui-ci communique à d'autres l'inspiration, et il se forme comme une chaîne inspirée. Ce n'est pas en effet à l'art, mais à l'enthousiasme et à une sorte de délire que les bons poëtes épiques doivent tous leurs beaux poëmes. Il en est de même des bons poëtes lyriques... Ils nous disent que c'est à des fontaines de miel dans les jardins et les vergers des Muses, que, semblables aux abeilles et volant çà et là comme elles, ils cueillent les vers qu'ils nous apportent, et ils disent vrai. En effet le poëte est un être léger, ailé et sacré. Il est incapable de chanter avant que le délire de l'enthousiasme arrive; jusque-là on ne fait pas de vers... Or comme ce n'est point l'art, mais une inspiration divine qui dicte au poëte ses vers et lui fait dire sur tous les sujets toutes sortes de belles choses..., chacun d'eux ne peut réussir que dans le genre vers lequel la Muse le pousse..., autrement ce qu'ils pourraient dans un genre, ils le pourraient également dans tous les autres. En leur ôtant la raison, en les prenant pour ministres, ainsi que les prophètes et les devins inspirés, le dieu veut par là nous apprendre que ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils disent des choses si merveilleuses, puisqu'ils sont hors de leur bon sens, mais qu'ils sont les organes du dieu qui nous parle par leur bouche. Ainsi Tynnichus de Chalcis n'a fait aucune pièce de vers que l'on retienne, excepté son péan, que tout le monde chante, la plus belle ode peut-être que l'on ait jamais faite, et qui, comme il le dit lui-même, est réellement *une production des Muses*. Il me semble qu'il a été choisi comme un exemple éclatant, pour qu'il ne nous restât

aucun doute si ces beaux poëmes sont humains et faits de main d'homme, mais que nous fussions assurés qu'ils sont divins et l'œuvre des dieux; que les poëtes ne sont rien que leurs interprètes et qu'un dieu les possède toujours, quel que soit celui qui les possède. C'est pour nous rendre cette vérité sensible que le dieu a chanté tout exprès la plus belle ode par la bouche du plus mauvais poëte. »

Ainsi l'amour du beau et l'amour du vrai, le génie de la sagesse et celui de la poésie se confondent en une seule faculté surnaturelle qui élève l'homme au-dessus de la matière, pour le mettre en rapport avec le monde des idées, en rapport avec Dieu. La poésie et la sagesse à leur tour se confondent avec la plus pure morale. Mais nous sommes loin encore de la pratique de l'art. Platon même, dans l'entraînement de son spiritualisme exalté, a nié que l'art fût pour rien dans une œuvre vraiment poétique. Nous allons voir que sa théorie sait descendre de ces hauteurs et qu'elle a des réponses précises sur le véritable objet de l'art, sur les procédés dont il use pour réaliser le beau, enfin sur sa moralité.

L'enthousiasme, le délire, l'inspiration, de quelque nom qu'on veuille se servir ici, ne peut être l'état habituel du poëte. Le poëte ne chante pas toujours sans avoir conscience de ses chants, sans songer à son auditoire et aux moyens de lui plaire. Du moment qu'elle s'observe et s'étudie elle-même, la poésie devient un art; et il en est de même de l'éloquence, bien que dans sa haine contre les sophistes, Socrate soutienne si souvent que l'éloquence est à peine une pratique, un métier. L'art de la parole en général se propose de séduire les âmes, de les entraîner, ce que Platon exprime par un seul mot qui manque à notre langue (ψυχαγωγία). Pour agir sur les âmes, il faut en connaître la nature et les divers caractères. L'enseignement des anciens maîtres de rhétorique était bien stérile à cet égard; il se

bornait, nous l'avons vu, à de petites règles d'élocution, à de mesquines recettes de dialectique. « Parce qu'ils en avaient les éléments, ils croyaient avoir trouvé la rhétorique elle-même, et s'imaginaient qu'en enseignant tous ces détails à leurs disciples, ils leur apprendraient parfaitement l'art oratoire. Quant à l'art de diriger toutes ces choses vers un but commun, la persuasion, et d'en composer l'ensemble du discours, ils l'avaient négligé, laissant là-dessus à leurs auditeurs le soin de se tirer d'affaire ; » très-confiants néanmoins dans l'efficacité de leur méthode et la croyant bonne à faire des orateurs même en dépit de la nature. Platon tient fort à les guérir de cette illusion. Pour former un bon orateur, il demande d'abord les dons de la nature ; il veut qu'on y ajoute les spéculations de la philosophie, « d'où vient l'habitude de considérer les choses de haut et l'habileté qui se fait un jeu de tout le reste. » Surtout il recommande l'étude approfondie de l'âme, de ses affections, de ses facultés. Le vrai professeur d'éloquence « fera voir d'abord si l'âme est une substance simple et identique, ou si, comme le corps, elle est composée d'éléments divers ; il dira quelles sont ses propriétés actives et passives et à quoi elles se rapportent. En troisième lieu, ayant rangé par ordre les différentes sortes de discours et d'âmes et leurs diverses manières d'être affectées, il remontera aux causes qui peuvent produire ces effets, ajustera les moyens à la fin et fera voir comment, par quels discours il doit arriver nécessairement que telles âmes s'ouvrent à la persuasion et d'autres s'y refusent.... La vertu du discours étant d'entraîner les âmes, celui qui veut devenir orateur doit savoir combien il y a d'espèces d'âmes.... Il faut que, suffisamment instruit de tous ces détails, il puisse ensuite les retrouver dans toutes les circonstances de la vie et les y démêler d'un coup d'œil rapide.... Il faut qu'il sache quand on doit parler et quand se taire, quand employer ou quitter le ton sen-

tencieux, le ton plaintif, l'amplification, etc., de manière qu'il soit sûr de placer à propos toutes ces choses et de s'en abstenir à temps; alors seulement il possédera l'art de la parole[1]. » C'est la première fois que la science du cœur humain est ainsi placée au-dessus des vanités et des puérils préceptes de la sophistique[2].

La poésie et la musique, la peinture et la sculpture, avec l'architecture même, sont aussi des arts qui, plus ou moins directement, tendent à émouvoir l'âme. Tous ont un caractère commun, l'imitation[3]. Dans quelques genres de poésie l'imitation est peu apparente, par exemple dans le dithyrambe, et, en général, dans les compositions lyriques; dans d'autres, le poëte tour à tour parle en son nom ou fait parler un autre personnage, comme on voit, au premier chant de l'Iliade, Homère raconter d'abord en son nom les souffrances des Grecs devant Troie, puis s'effacer pour mettre en scène Chrysès et Agamemnon. Enfin le nom d'imitation s'applique par excellence au drame, où le poëte disparaît toujours derrière ses personnages[4].

Les arts d'imitation ne diffèrent pas seulement quant aux moyens qu'ils emploient, comme la musique, qui imite par les sons, et la peinture, qui imite par les couleurs; ni quant à la manière d'imiter, comme le dithyrambe et la tragédie : ils diffèrent encore selon les objets qu'ils se proposent. Ainsi l'épopée et la tragédie imitent, en général, des personnages sérieux; la comédie est une imitation du

[1] Phèdre, p. 271 éd. H. Est. Cf. Havet, Étude sur la Rhétorique d'Aristote, p. 9-12; J.-F.-A. Berger, De Rhetorica, quid sit secundum Platonem (Paris, 1840).

[2] Sur la ψυχαγωγία voyez F. Ast, De Platonis Phædro (Iena, 1801), chap. VI, p. 112.

[3] Lois, livres II et VII. Dans le Sophiste, p. 219 et suiv., Platon distingue avec beaucoup de finesse les *arts* des *métiers*.

[4] République, livre III.

mauvais et du ridicule. Louer et blâmer sont les deux principales fonctions du poëte.

Maintenant, qu'est-ce que cette imitation à laquelle se réduit toute création poétique[1]? Consiste-t-elle à reproduire, aussi fidèlement qu'il est possible, les traits d'un modèle offert par la nature? Platon semble le croire, et, au deuxième livre des *Lois*, où il veut que la beauté d'une œuvre d'art se mesure à la justesse même de l'imitation, et surtout dans le dixième livre de la *République*, où, par une analyse pleine de finesse, il rattache cette singulière conclusion à sa grande théorie des idées. Chaque réalité de ce monde, fait-il dire à Socrate, dans le dialogue avec Glaucon, répond à un type soit incréé, soit créé par le souverain auteur des choses. Avant que le menuisier construisît un lit, le lit idéal, l'idée du lit existait dans la pensée de Dieu, et c'est à la ressemblance de ce modèle que l'artiste a fait son œuvre. Il en est de même de toutes les œuvres de l'industrie humaine ou de la nature. Cela posé, quand la poésie ou la peinture, promenant, pour ainsi dire, autour d'elles, un miroir, y reçoivent les images de ces divers objets pour nous les rendre sensibles par le son ou par la couleur, il est évident qu'elles ne nous transmettent qu'un reflet de la vérité. Déjà la table du menuisier n'était pas celle de Dieu; la table du peintre ou du poëte ne sera pas même celle du menuisier. Il y a là comme trois ordres de créations : la première, qui est le fait de Dieu; la seconde, qui est le fait de l'homme, ouvrier ou artiste, modifiant la matière par un travail manuel; la troisième est celle du poëte, création bien inférieure, comme on voit, aux deux précédentes, imitation d'une imitation, art trompeur et peu digne de la confiance des hommes sérieux qui veulent connaître la réalité, non de vaines apparences de la réalité. A ce propos, Socrate

[1] Δημιουργία, Rép. III, p. 400 E; 401 A.

se tourne contre Homère, il lui demande pourquoi lui, si habile à peindre les guerriers, les législateurs, les médecins, n'a jamais commandé une armée, tracé la constitution d'une seule cité grecque, ni guéri un seul malade? Sans doute c'est que de l'art militaire, de la science des lois et de la médecine Homère n'a jamais connu ni reproduit que l'apparence; comme lui, tous les poëtes, ses disciples, décrivent l'ombre des vertus et des actions de leurs héros; mais ils n'en atteignent pas la réalité. Ainsi le peintre, avec ses couleurs, saura peindre un cordonnier, mais il ne saura pas faire une chaussure. Moins subtil, ou, pour parler sincèrement, moins sophiste, le Socrate de l'histoire, celui que Xénophon fait parler dans ses Mémoires, remarquait, avec raison, que le beau, imité par le peintre, n'est pas celui même du modèle qu'il a sous les yeux, mais un composé des formes les plus parfaites que la nature a départies à divers modèles. Or, pour choisir et rassembler ces éléments de la beauté, il faut bien que l'artiste en conçoive une image idéale, il faut donc qu'il s'élève au-dessus de la réalité matérielle, qu'il atteigne l'idée pure dont cette réalité n'est qu'une reproduction imparfaite. Le poëte n'est donc pas cet imitateur de troisième rang que Platon définit si dédaigneusement dans la *République*; c'est bien, dans le domaine de son art, un créateur à la façon de tous les autres artistes, et comme un rival de Dieu même. Si c'est à la ressemblance des idées éternelles que Dieu forme les êtres de ce monde périssable, si l'artiste, qui, de ses mains, pétrit la matière, la découpe ou la sculpte avec son ciseau, ne travaille qu'en vue de ce même modèle, pourquoi ne serait-il pas vrai que le poëte crée aussi, avec des mots et des sons, une image de la réalité idéale? A quoi bon lui avoir donné le délire des Muses; à quoi bon l'avoir mis en rapport avec les dieux par la magnétique influence de l'inspiration pour n'en faire ensuite que le copiste servile de ce monde que

ses sens lui révèlent, et pour lui refuser le sentiment, la perception de l'idéal? Après en avoir fait un être privilégié du ciel, pourquoi le ravaler ensuite au-dessous du dernier des artisans?

Heureusement l'inconséquence de Platon n'est pas au fond ce qu'elle semble d'abord, et pour comprendre la doctrine de la *République*, nous n'avons pas besoin d'effacer celle de *Phèdre*.

La *République* de Platon est une cité imaginaire, dont les citoyens ne sont pas des hommes, mais des demi-dieux[1]. Le législateur leur a imposé l'idée d'une justice nouvelle, qui n'est point celle de nos sociétés corrompues, sorte de compromis entre la mollesse de nos âmes et la rigueur des éternels principes du vrai. La justice qui préside à cet Etat nouveau n'admet ni les tendres prédilections de la famille, ni les plaisirs corrupteurs de la propriété, ni les caprices de ces esprits sans vocation, qui passent tour à tour d'une profession à une autre, ni la vanité des âmes médiocres et ambitieuses, qui voudraient occuper un rang auquel leur nature ne les appelle pas; à tous les citoyens elle impose le désintéressement le plus absolu, l'abnégation de sa personne en vue des intérêts communs; à chacun elle assigne une fonction selon sa force ou sa faiblesse, sans lui permettre d'en jamais sortir. Les *gardiens de l'État* sont surtout pour elle l'objet d'une sollicitude attentive, il faut que cette classe de citoyens ne renferme que des cœurs généreux et purs, d'une trempe inflexible et à l'abri de toute épreuve. Quel rôle pourra donc jouer la poésie dans l'éducation de tels hommes? Evidemment si elle cherche avant tout à charmer les âmes par des récits dramatiques, si elle les émeut par la peinture des passions violentes, si elle les énerve par la description des monstres de l'enfer et par mille autres

[1] Voyez l'aveu de Platon lui-même, dans les Lois, V, p. 739 E.

fables effrayantes, une telle poésie ira contre la volonté du législateur; elle rendra son œuvre impossible. Les jeunes enfants de cette caste qu'on nomme les gardiens de l'État doivent un jour devenir des hommes parfaits par le courage militaire et la vertu civile : comme la gymnastique se charge de former leur corps par de bons exercices, la musique (c'est-à-dire la réunion de tous les arts de l'esprit) doit former leur âme. Pour cela, elle doit rester soumise aux règles de la plus sévère morale et fidèle aux enseignements de la plus pure théologie. « Uranus faisant tout ce que lui attribue Hésiode, et Cronus se vengeant d'Uranus; puis les actions de Cronus et le traitement qu'il éprouve de son fils; tout cela fût-il même vrai, ne doit pas être débité sans précaution à des esprits jeunes et faibles; mieux vaudrait même le taire.... Ne disons pas devant un jeune homme que c'est chose toute simple de punir avec la dernière cruauté un père criminel; que c'est faire ce qu'ont fait les plus anciens et les plus grands dieux.... Ne leur parlons pas non plus de la guerre des dieux contre les dieux, de leurs combats, des embûches qu'ils se tendent, si nous voulons que les gardiens de notre cité tiennent à grande honte là discorde et la haine. Encore moins irons-nous imaginer et embellir pour eux des combats de géants, des discordes entre les dieux et les héros, ou leurs parents et leurs proches[1]. Si, au contraire, on pouvait montrer que jamais citoyen n'eut de haine pour un autre, et que cela d'ailleurs est une impiété, voilà ce que les vieillards devraient se hâter de dire aux enfants, et plus tard leur répéter sans cesse; voilà sur quoi les poëtes devraient exercer leur génie. Mais Junon enchaînée par son fils, mais Vulcain lancé hors du ciel par son père quand il veut défendre Junon,

[1] Comparez l'Euthyphron, p. 6, où cette critique est étendue aux peintres qui décorent les édifices publics.

mais tous ces combats des dieux qu'Homère a décrits, allégoriques ou non, ne pénétreront point dans notre ville; car l'enfant ne sait pas distinguer le sens vrai du sens allégorique, et les impressions qu'il a reçues à cet âge seront profondes et ineffaçables[1]. » Et Socrate poursuit longuement dans deux livres de la *République* (le second et le troisième) son accusation contre Hésiode, Homère et les poëtes de cette école qui donnent des dieux et des héros une idée si dangereuse pour les mœurs de ses jeunes citoyens. Le drame surtout lui fait peur, parce qu'il est une imitation plus saisissante que tout autre genre de poésie, parce qu'il est en lui-même un mensonge, et un mensonge des plus contagieux. En effet, à voir des acteurs imiter exactement sur la scène de mauvaises actions, comme cela arrive si souvent dans la comédie et même dans la tragédie, on peut prendre goût à faire comme eux. Tout au plus relève-t-il çà et là dans ces beaux poëmes de l'ancienne Grèce quelques traits utiles pour former le courage d'un guerrier, par exemple le vers que le patient Ulysse adresse à son propre cœur :

« Allons, ô mon cœur, tu as souffert de plus terribles maux. »

Mais de tels traits ne suffisent pas pour racheter à ses yeux le vice irrémédiable d'une poésie qui cherche à intéresser plutôt qu'à instruire; il éconduit de sa cité cet *imitateur universel*[2], indifférent au bien comme au mal, dangereux séducteur des âmes, et il demande un poëte « moins agréable, mais plus austère, » qui se résigne aux prescrip-

[1] Olympiodore répète, d'après Platon, la même remarque, dans son Commentaire sur le Gorgias, p. 323, 324 des extraits qu'en a donnés M. V. Cousin (Fragments philosophiques, t. I, éd. 1847).

[2] On a toujours pensé que Platon parle ici d'Homère; mais il ne le nomme pas. Voyez sur ce sujet de piquants rapprochements de témoignages et d'opinions dans les notes de M. J.-V. Le Clerc sur ses Pensées de Platon, p. 537-539.

tions du législateur, et ne présente jamais à ses jeunes disciples que l'image du vrai et du bien. Afin que la sévérité d'une telle éducation soit encore mieux assurée, les modèles de poésie qu'aura adoptés le législateur seront, comme ces types traditionnels de l'architecture égyptienne, transmis de siècle en siècle, sinon pour décourager les poëtes, du moins pour enfermer leur génie dans des limites qu'ils ne puissent impunément franchir.

De la poésie Socrate passe à la musique proprement dite, et, toujours sous prétexte d'épurer sa république, il y fait main basse (comme l'observe Adimante son interlocuteur) sur tout ce qui ressemble aux libertés de l'imagination. Il veut que la plus rigoureuse décence règle le choix des harmonies, des rhythmes, des instruments; enfin, étendant cette morale inflexible à tous les beaux-arts, il veut que jamais, sous aucune forme, l'image du vice ne frappe les sens des jeunes gens, que, nourris dans cette pure et saine atmosphère du beau, ils en reçoivent dès leurs premières années la salutaire influence, de façon à contracter insensiblement une sorte de ressemblance avec lui et à vivre sans effort selon les lois de la vertu [1].

Au point de vue exclusif où s'est placé Socrate, l'imitation poétique, avec les licences qui lui sont naturelles, est une chose doublement mauvaise, mauvaise pour les enfants dont elle pervertit la simplicité native, mauvaise pour les hommes faits qu'elle peut séduire et détourner des voies où les dirige une sage éducation. Socrate doit donc faire tous ses efforts pour discréditer la poésie qui n'est presque autre chose que l'imitation. De là ces ingénieuses hyperboles développées dans le dixième livre de la *République*, où le métaphysicien abuse de sa propre théorie sur l'idéal, pour faire

[1] Lire dans la République (III, p. 401) le texte de cet admirable passage.

le procès au poëte, cet interprète des dieux, si divinement caractérisé dans le *Phèdre* et dans l'*Ion*. De là une subtile discussion qui, dans ce même livre, termine le plaidoyer de Socrate, et où le moraliste demande à la science de l'âme un dernier argument pour écraser son redoutable ennemi : Ce qu'il y a de plus facile à imiter, ce sont les mouvements passionnés de l'âme, tels que les expriment l'attitude du corps, le geste, le son de la voix; au contraire, le calme d'une raison maîtresse d'elle-même n'est ni facile à imiter ni facile à saisir dans une imitation. Le poëte, dans son intérêt, cherchera donc toujours des sujets qui prêtent au jeu des passions, parce que son talent y sera plus à l'aise et parce que le succès sera mieux assuré. Mais si le poëte est surtout bon à exciter dans un auditoire la colère et la pitié, c'est un dangereux auxiliaire pour le législateur qui veut peupler sa cité des âmes les plus étrangères à ces impressions énervantes; à plus forte raison faudra-t-il exclure de la nouvelle république l'auteur de comédies, qui nous apprend à ne point rougir, à faire et à dire chez nous les choses infâmes ou ridicules dont nous avons applaudi au théâtre l'habile imitation; seulement on permettra les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des hommes vertueux. Socrate regrette un peu ces rigueurs, surtout en pensant à Homère ; il voudrait bien que la poésie trouvât quelque bon défenseur; mais, après tout, il se console en songeant que la lutte est ancienne déjà entre les philosophes et les poëtes, et qu'il n'a pas le tort des premières attaques; il s'affermit enfin par cette noble maxime, « qu'il est impie de trahir ce que l'on croit la vérité[1]. »

Les *Lois* nous offrent encore le plan d'une cité imaginaire, mais plus rapprochée déjà de la réalité : c'est la législation de Minos ou de Lycurgue, commentée, embellie par le

[1] République, X, p. 607 D.

génie d'un grand philosophe. Là, comme dans la *République*, le problème de la poésie est subordonné à celui de l'éducation. Mais dès les premières lignes on sent toute la distance qui sépare les deux utopies platoniciennes, et combien la seconde est plus voisine de la nature. « Si vous admettez dans votre ville, disait Socrate dans le dixième livre de la *République*, une muse lyrique ou bien épique, revêtue d'agréments séducteurs, au lieu de la loi et de l'éternelle raison, vous y ferez régner le plaisir et la peine. » L'auteur des *Lois*, plus indulgent envers l'humanité, reconnaît que ce sont les dieux qui, touchés de nos maux et voulant y porter remède, ont envoyé ici-bas les Muses, Apollon et Bacchus. Selon lui le besoin de mouvement est naturel à l'enfance, et l'instinct du rhythme est un des caractères qui distinguent l'homme des autres animaux. La musique excite et seconde cet instinct. Les Muses et Apollon sont ainsi nos premiers instituteurs; mais ces jeux, qui sont un plaisir et un délassement (παιδιά), sont aussi une instruction (παιδεία); il appartient au législateur d'en régler l'usage dans l'intérêt de la morale. Le mieux serait à cet égard de pouvoir faire pour la musique et la poésie ce que les Égyptiens ont fait pour la sculpture : chez eux les mêmes types sont reproduits depuis plus de dix mille ans (et Platon a soin de dire qu'il veut être entendu à la lettre) avec une telle fidélité qu'on ne saurait distinguer d'après le style architectural les monuments les plus modernes des monuments les plus anciens; quelques vers aussi, attribués à Isis, se sont transmis d'âge en âge sans altération[1]. Pour

[1] Lois, livre II, p. 656-657. Dion Chrysostome (Disc. XI) se fait dire par un prêtre égyptien que toute versification était inconnue aux Égyptiens; d'un autre côté, Eunape, dans la vie du sophiste Proærésius parle de l'enthousiasme de ce peuple pour la poésie. On peut concilier ces deux témoignages entre eux, sinon avec celui de Platon : La poésie chez les Égyptiens parle surtout aux yeux, chez les Grecs elle parle surtout aux

recommander ainsi des pièces de poésie au respect des générations futures, il faudrait pouvoir dire que ces poésies sont, comme celles d'Isis, une œuvre divine. Or Platon se souvient qu'il n'a pas affaire à des dieux, mais à des mortels. Il sera donc moins exigeant envers les poëtes; mais il ne peut non plus accepter sans réserve cette poésie des chœurs et des jeux du théâtre. Aristophane disait que l'école était pour les enfants, le théâtre pour les hommes; Platon n'accepte pas une telle antithèse. Il regarde le chant comme un moyen de former le cœur des jeunes gens, en mêlant quelque séduction à la gravité des leçons de morale; pour perpétuer ainsi dans sa cité les traditions des fondateurs, il veut que les chants et les airs de musique soient soumis au contrôle d'un juge intelligent et sévère. Ce juge ne se décidera pas par le plaisir, comme faisait autrefois à Athènes, comme fait encore en Sicile et en Italie la foule assemblée dans les théâtres; il sera non pas le disciple, mais le maître de l'auditoire. Selon l'usage suivi en Crète et à Lacédémone, il choisira les bonnes poésies, en se fondant non-seulement sur l'exactitude de l'imitation, mais encore sur sa beauté morale[1].

Ce répertoire formé, on instituera, pour chanter les vers admis par le juge, trois chœurs : un chœur des enfants sous l'inspiration des Muses; un chœur de jeunes gens, de dix-huit à trente ans, sous l'inspiration d'Apollon; un chœur des hommes faits, de trente à soixante ans, sous l'inspiration de Bacchus. Le premier chœur est astreint à la plus rigide sobriété; le second pourra faire usage de vin, mais avec

oreilles; son instrument chez les Égyptiens est une écriture admirablement riche et pittoresque, chez les Grecs une langue admirablement harmonieuse. On a pourtant trouvé sur un monument de l'ancienne Égypte des traces d'un refrain populaire. Voyez Champollion, Lettres écrites d'Egypte et de Nubie, p. 196.

[1] Lois, livre II, p. 657, 658, 668.

modération; le troisième, composé d'hommes chez qui commence à s'éteindre l'ardeur de la jeunesse, pourra demander au dieu des vendanges un supplément de vigueur et d'enthousiasme lyrique. On voit que le philosophe tient largement compte de la faiblesse humaine.

Enfin les vieillards au-dessus de soixante ans seront chargés de composer, en prose sans doute, des fables morales conformes à l'esprit des vieilles traditions.

Telles sont, par rapport à la poésie et aux poëtes, les idées proposées dans le deuxième livre des *Lois*. Selon son usage de ne pas épuiser un sujet dès l'abord, mais d'y revenir à plusieurs reprises et par divers détours, Platon reprend au septième livre du même dialogue ce problème de l'éducation, pour déterminer quels exercices du corps et de l'âme formeront le parfait citoyen. Toute musique, c'est-à-dire tout art d'imagination qui se sert de l'harmonie pour agir sur les âmes, étant une imitation des bonnes comme des mauvaises choses, les œuvres des musiciens et des poëtes ne peuvent être indifféremment admises soit dans les écoles, soit dans les fêtes des dieux. Il est trop étrange de voir une cérémonie religieuse (Platon pense évidemment aux Dionysiaques d'Athènes) souillée par d'odieux blasphèmes contre la divinité[1]. Si quelques fêtes ont le regrettable privilége de cette licence, que du moins les jeunes gens de famille libre n'y prennent point part (on sait qu'il fallait être citoyen d'Athènes, pour faire partie d'un chœur dans les Dionysiaques), mais seulement les esclaves ou tout au plus les étrangers, comme dans les enterrements on fait chanter par des Cariens certaines mélodies funèbres[2]. Les danses, les morceaux de chant et de poésie qu'apprendront les jeunes citoyens, seront ou les plus anciennement con-

[1] Lois, livre VII, p. 800.
[2] Ibid., p. 816.

sacrés par la religion ou du moins les plus conformes à ces antiques modèles; celui qui contreviendrait à cette loi serait puni comme pour le crime d'impiété. La même inquisition s'étendra aux poëmes qui serviront, chez le *grammatiste* ou maître élémentaire, à la première instruction de l'enfance. D'accord avec le chef de l'éducation, des juges, âgés de cinquante ans au moins, feront le choix des anciens ouvrages dont le législateur peut permettre l'étude et examineront les ouvrages des poëtes qui voudront concourir au bien public en composant pour la jeunesse ou des hymnes, toujours respectueux, à l'honneur des divinités, ou des prières, toujours pleines de vœux sages et honnêtes, ou des éloges d'hommes vertueux. Avouant même que tout ce qu'il vient de dire ressemble assez à un poëme, Platon, par une de ces ironies gracieuses dont il a le secret, propose que ses discours sur l'éducation fassent partie des livres privilégiés[1]. Quant à la poésie dramatique et surtout à la comédie, il est bien difficile de lui trouver place dans un cadre aussi étroit. Voici de quelle ingénieuse façon le philosophe élude la difficulté :

« Ce que doivent être les danses qui conviennent à de beaux corps, à des âmes généreuses, nous l'avons assez dit. Mais celles qui, par des figures et des intentions indécentes, cherchent à provoquer le rire, usant pour le jeu comique des paroles, du chant, de la pantomime et des autres moyens du même genre, il faut aussi nous en occuper; car le sage ne peut bien comprendre le sérieux sans le plaisant, ni en général un contraire sans son contraire, et cependant quiconque a souci d'être vertueux ne saurait pratiquer l'un et l'autre. Or, à cause de cela même, on doit en avoir des idées justes, afin de ne pas dire ou faire contre propos des choses ridicules, mais de faire jouer ces sortes de spectacles

[1] Lois, p. 811.

par des esclaves ou par des étrangers salariés; il ne faut pas qu'une personne libre, homme ou femme, y prenne le moindre intérêt ou paraisse s'occuper de les comprendre; au contraire, toutes ces imitations doivent lui paraître autant de nouveautés. Ainsi sera réglé selon la loi et la raison ce qui concerne ces jeux plaisants que nous appelons comédies. Quant aux poëtes sérieux que nous appelons les poëtes tragiques, si quelques-uns d'eux venaient nous trouver et nous dire : Etrangers, pouvons-nous entrer dans votre ville et dans votre pays, et y promener notre poésie, ou bien en avez-vous décidé autrement? que répondrions-nous à ces hommes divins? Ceci, je pense : Nobles étrangers, nous aussi nous avons composé la plus belle et la plus noble tragédie qu'il fût possible. Toute notre cité n'est qu'une imitation de la plus belle et de la plus noble vie, ce que nous appelons, nous, la tragédie véritable et par excellence. Vous êtes poëtes, nous sommes poëtes aussi, vos émules et vos rivaux; notre drame à nous c'est celui que la loi véritable peut seule accomplir, au moins nous l'espérons. Ne croyez donc pas que nous vous laisserons si facilement dresser des tentes sur nos places, et produire ici des acteurs dont la belle voix parlera plus haut que nous; que nous leur permettrons de venir devant nos enfants et nos femmes, devant la foule tout entière, débiter sur les mêmes sujets des maximes différentes des nôtres, souvent même contraires aux nôtres. Ce serait folie à nous et à toute notre ville de vous laisser jouer de telles choses, avant de vérifier si votre poésie est bonne ou mauvaise à débiter en public. Ainsi donc, rejetons des aimables Muses, vous commencerez par représenter vos chants aux magistrats à côté des nôtres; s'il paraît que vous ayez l'avantage, nous vous donnerons un chœur; sinon nous n'y saurions consentir. »

Nous reconnaissons à ce dernier tableau le philosophe

ou plutôt le poëte qui, tout à l'heure, éloignait Homère de sa *République*, mais l'éloignait en l'honorant comme un homme divin, en répandant sur lui des parfums et des bandelettes sacrées. C'est la même sévérité, un peu mitigée toutefois; c'est la censure préalable au lieu de l'exclusion absolue.

Telle est donc cette théorie platonicienne[1], singulier mélange de raison sévère et de fantaisie, de haute métaphysique et de mesquines prescriptions, ensemble imparfait de doctrines, où le philosophe et le poete se contredisent souvent l'un l'autre, où la spéculation, si hardie qu'elle soit, ne s'élève pas assez haut pour dominer ces contradictions et pour les concilier. Platon commence dans le *Phèdre* et dans l'*Ion*, par faire du poëte un être divin, indépendant de l'art et de toute volonté humaine; puis, dans la *République* et dans les *Lois*, il le soumet au despotisme des magistrats de sa cité imaginaire. Si encore le poëte en question était Eupolis ou Aristophane, on comprendrait les rigueurs du moraliste contre ces débauches d'esprit qui souillaient le théâtre comique d'Athènes; mais ce n'est pas la comédie seule, c'est la tragédie, l'épopée, avec toute la tradition religieuse de l'ancienne Grèce, qui sont sacrifiées à l'inexorable austérité du législateur. Platon nous apprend lui-même[2] qu'il projetait d'écrire sur la constitution de l'État un troisième ouvrage, que sans doute il n'a pu achever, puisque déjà les *Lois* sont une production de sa vieillesse. Dans ce livre, qu'on ne peut guère concevoir que comme un projet de république plus conforme aux lois de l'histoire et de l'humanité, il se montrait sans doute plus juste envers les poëtes : on aime à croire que, comme Cicéron dans sa *République*, renonçant à ne faire de la poésie

[1] Elle est absolument méconnaissable dans l'informe abrégé qu'en donne Diogène Laërce, III, 79, 88, 89, 93.

[2] Lois, livre V, p. 739 E.

qu'un moyen d'éducation commune, il lui laissait une liberté honnête et se bornait à lui interdire de trop scandaleux écarts. Mais on ne peut là-dessus former que des conjectures, et la doctrine exposée dans les *Lois* reste à nos yeux le dernier mot de son auteur sur ces graves problèmes.

Il est vrai que Platon semble avoir pris toutes ses précautions pour conjurer les rigueurs de la critique, en se cachant lui-même sous tant de personnages diversement éloquents et séducteurs; il est vrai qu'il présente quelquefois avec une sorte de réserve ses plus ambitieuses théories, qu'il se joue sans cesse avec son lecteur, l'attirant et le repoussant tour à tour par les caprices du paradoxe et de la fantaisie. Toutefois, si l'on s'est familiarisé avec les procédés de la dialectique platonicienne, on saisit bientôt un fil pour se diriger à travers le méandre de ces discussions tantôt subtiles, tantôt pathétiques ou gracieuses, et l'on en dégage sans trop de peine, sur les questions de haute critique, trois principes que les controverses de l'école et les luttes du théâtre avant Platon nous avaient seulement laissé entrevoir, mais qui, une fois mis en pleine lumière par ce grand génie, ne cesseront plus d'occuper les penseurs :

1° Les beaux-arts, en général, procèdent par imitation.

2° Cependant les beaux-arts ne sont rien sans une inspiration supérieure; ils tendent plus haut qu'à reproduire la simple réalité.

3° Les beaux-arts ont une si grande action sur les âmes, que, dans un état bien constitué, ils doivent être soumis au contrôle de la loi.

Ces principes et l'application que le philosophe en a faite, j'aurais dû les discuter peut-être; j'ai voulu les exposer surtout en historien. D'ailleurs Aristote, venant après Platon, s'est en partie approprié les doctrines de son maître, et par les points où il s'en écarte, il en a fait, sans le dire, la plus juste critique. Quand nous traiterons tout à l'heure des

théories d'Aristote sur l'art, nous reviendrons donc, en même temps, à celles de Platon.

§ 5. De la critique chez les disciples de Platon. Héraclide de Pont.

Il est malheureusement impossible aujourd'hui de suivre la trace des idées de Platon sur les beaux-arts dans l'école même dont il fut le fondateur. Diogène Laërce nous apprend seulement que Speusippe fut aussi fidèle aux doctrines de Platon qu'infidèle aux exemples de sa vie. Il lui attribue deux ouvrages qui paraissent appartenir à la haute critique : 1° *Réfutation des traités sur la rhétorique*[1], 2° traité *de l'Art*[2] en un livre, et il raconte qu'Aristote acheta, pour trois talents, « les livres de Speusippe; » on ne sait si c'était sa bibliothèque ou les manuscrits de ses ouvrages. Xénocrate aussi avait écrit, selon le même historien, 1° *Sur les Idées*, 2° *Sur l'Art et Sur la Science*, 3° *Solutions de questions littéraires* ou *oratoires*[3]. Le plus érudit des disciples de Platon, Héraclide de Pont, dont les ouvrages d'ailleurs sont quelquefois confondus avec ceux d'un grammairien son homonyme, avait laissé des traités *Sur la Musique*, *Sur la Poésie et les Poëtes* (entre autres, sur Homère, Hésiode, Archiloque, Eschyle, Sophocle et Euripide), un livre intitulé *Caractères*, qui n'était peut-être qu'une de ces analyses comme Denys d'Halicarnasse en offre plusieurs, des caractères particuliers du style dans chaque genre d'éloquence[4]. Proclus cite, d'après Longin, une anecdote qui

[1] Ἔλεγχος τεχνῶν. On sait que ce mot τέχνη, quand aucun adjectif n'y est ajouté, signifie ordinairement un traité de rhétorique ; chez les Latins, les *artium scriptores* sont les rhéteurs qui ont écrit des traités de ce genre. Voyez Spengel, l. c.

[2] Τεχνικόν. Cf. Diogène Laërce, III, 87 : Πέμπτη διαίρεσις λόγου, ὃν οἱ τεχνῖται περὶ τῆς ἑαυτῶν διαλέγονται τέχνης, ὃς δὴ καλεῖται τεχνικός.

[3] Λύσις τῶν περὶ τοὺς λόγους. Comparez la Rhétorique attribuée à Denys d'Halicarnasse, c. XI : περὶ τῆς τῶν λόγων κρίσεως.

[4] Denys avait aussi écrit sous le titre de Ἀρχαίων χαρακτῆρες un livre

prouve le zèle de Platon et de ses disciples pour la gloire des grands poëtes : « Héraclide raconte (probablement dans le livre *sur les Poetes*) que Platon préférait les vers d'Antimaque à ceux de Chœrilus, alors fort en vogue, au point qu'il envoya Héraclide à Colophon pour y recueillir les poëmes de ce célèbre écrivain[1] ; » d'où l'on peut conclure, avec l'ancien critique, « malgré les médisances de Callimaque et de Dion, » malgré le témoignage de la *République* et des *Lois*, que le chef de l'Académie ne fut jamais sérieusement ennemi des poëtes et de leur art, et que, même dans sa vieillesse[2], il se souvenait d'avoir écrit le *Phèdre* et d'avoir commencé par être poëte[3].

Mais tous ces travaux des successeurs immédiats de Platon sont bien éclipsés par l'œuvre de son disciple, d'Aristote, que nous allons maintenant examiner.

qui est plusieurs fois cité par les rhéteurs. (Voyez les scholies sur Hermogène dans Walz, t. VI, p. 73; VII, 93, 880, 918, 1036, 1048; et comparez, plus haut, p. 84.)

[1] Commentaire sur le Timée de Platon, p. 28, éd. Basle, p. 64 de la nouvelle édition donnée à Breslau par M. Schneider (1847). Pour plus de détails sur Héraclide, consultez la dissertation spéciale de Deswert (Louvain, 1830).

[2] On place la naissance d'Héraclide vers 369; la mort de Platon est de 348 ; par conséquent Héraclide avait tout au plus vingt et un ans lorsque son maître lui persuada d'aller à Colophon.

[3] Selon Diogène Laërce (III, 5), Platon s'était occupé même de peinture.

CHAPITRE III.

ARISTOTE.

§ 1. Son éducation et ses premiers ouvrages : Poésies, dialogues, recherches historiques et commentaires sur les poëtes.

Nous avons vu comment se fit peu à peu l'éducation de l'esprit critique en Grèce, dans les fêtes publiques et dans les écoles des philosophes. Nous avons vu germer la théorie de l'art avant Platon; puis Platon nous a offert une première et brillante esquisse de cette théorie. Nous cherchons encore un livre où les principes de la haute critique soient nettement posés, et où les conséquences en soient déduites avec rigueur, de façon à former le système régulier, le code de la science. Aristote semblait né pour une telle œuvre. Génie vaste, mémoire encyclopédique, venu précisément à l'époque où s'achevaient toutes les grandes expériences de l'esprit humain, en philosophie, en politique, en littérature : on dirait qu'il avait été réservé pour recueillir et coordonner cet héritage de trois siècles, les plus brillants et les plus féconds peut-être de toute l'histoire.

En politique, sur les divers poiuts du monde occupés par la race grecque, sans parler même de l'Asie, de l'Égypte et des colonies phéniciennes, ouvertes à la curiosité des voyageurs, il n'est pas une forme de constitution, depuis le despotisme absolu jusqu'à l'extrême démocratie, qui n'eût été mise à l'épreuve; Hippodamus de Milet, Phaléas de Chalcédoine, Platon, d'autres encore dont les noms même ne sont pas parvenus jusqu'à nous, avaient essayé de résoudre par l'utopie le problème social tant de fois et si diversement résolu par la pratique[1].

[1] Voyez tout le IIe livre de la Politique d'Aristote, et surtout, au chap. IV, une brève et admirable réfutation du communisme de Phaléas.

En philosophie, tous les grands problèmes de la création, de la nature de l'âme, de la légitimité de nos connaissances, de l'origine des religions, de l'origine du langage, depuis longtemps discutés dans les écoles, appellent un esprit impartial qui résume en quelque sorte les débats et constitue la science des sciences en la dotant d'une méthode[1].

En littérature, du sein de l'épopée primitive sont sortis les divers genres de poésie, ou, comme eût dit Platon, les Muses de l'ode, de la comédie, de la tragédie, du drame satyrique, de l'élégie, de la satire; l'histoire s'est détachée de la tradition épique pour devenir un art méthodique et savant[2]; l'éloquence a pris place dans les lettres comme dans la vie publique. L'histoire, l'éloquence, avec la philosophie, s'emparant de la prose comme de leur véritable langage, lui ont donné sa forme et ses lois définitives : par là s'est étendu et presque doublé le domaine du génie littéraire.

Les arts du dessin ont suivi les sciences et les lettres : plus jeunes que la poésie leur sœur, ils naissaient à peine au temps d'Homère; mais le siècle de Périclès les a vus rivaliser dignement avec Aristophane et Sophocle, le règne d'Alexandre marque leur véritable apogée.

A la distance où nous sommes aujourd'hui de ce règne mémorable, il nous est facile de comprendre sa haute valeur dans l'histoire de la civilisation ; nous voyons comment il ferma l'ère des nationalités pour ouvrir celle de l'*humanité*, comment il prépara la Grèce aux grands rôles qu'elle joua sous la tutelle de Rome et sous l'inspiration du christianisme. Quelque chose de cette grandeur se voit déjà

[1] Il est remarquable que, dans la langue d'Aristote, le mot *méthode* et le mot *science* ou *théorie* sont synonymes et sans cesse employés l'un pour l'autre.

[2] Voyez plus bas, § 9.

dans les œuvres d'Aristote : le philosophe, comme le conquérant, a voulu embrasser un monde. Phénomènes de la vie physique, secrets de la vie morale, histoire de la création, histoire des institutions humaines, il a tout étudié; et sur ces immenses recherches il a élevé un monument de proportions inégales, mais d'une incomparable majesté. Jamais idée si hardie ne fut conçue par aucun penseur de l'âge précédent, et si aucun d'eux eût pu la concevoir, il n'eût pu l'accomplir. C'est à l'expédition d'Alexandre que l'*Histoire des Animaux* doit une partie de sa valeur scientifique. Sans les derniers progrès de la géographie et les dernières découvertes des navigateurs, combien de pages auraient manqué à ce recueil des *Constitutions* où figuraient près de deux cents villes grecques et barbares! combien au traité de *Politique* où nous voyons la constitution même de Carthage si savamment analysée! N'est-ce pas après la lutte de Socrate et des sophistes, après l'enseignement et les exemples d'Isocrate, après les débats illustrés par le talent des Périclès, des Alcibiade et des Démosthène, qu'il convenait d'écrire une théorie définitive de l'éloquence? Quand la tragédie est descendue de sa dignité primitive, quand la comédie épuise ses dernières transformations, quand la poésie lyrique et l'épopée ont produit tous leurs chefs-d'œuvre, alors aussi il est temps de rédiger le code du génie poétique.

Mais ici un contraste nous étonne. Ouvrons au hasard quelque ouvrage philosophique d'Aristote, sa *Politique* ou sa *Morale*, l'austère concision du style, à peine relevée çà et là par quelques traits brillants, montre peu le philosophe ami des muses. On comprend sans peine qu'un tel écrivain soit le plus profond historien de la nature ou le plus grand métaphysicien de tous les siècles; on s'explique moins facilement qu'il ait même songé à écrire une théorie des beaux-arts. C'est qu'on ne sait pas assez l'histoire de la

vie d'Aristote et les phases que parcourut sa rare intelligence. Arrêtons-nous un instant à cette étude si nous voulons apprécier justement la *Poétique* et la prodigieuse influence qu'elle a exercée[1].

Aristote est né à Stagire, ville de Macédoine, en 384 avant l'ère chrétienne. Resté de bonne heure orphelin, sous la tutelle d'un certain Proxène d'Atarne, on ne sait presque rien de sa première éducation; mais à partir de 367 (il avait alors dix-sept ans), sa vie se partage en trois périodes bien distinctes. Aristote vient à Athènes; il y fréquente l'école de Platon, dont il devient l'ami, peut-être celle d'Isocrate, dont il fut le rival comme écrivain, sinon comme professeur de rhétorique : c'est la première période, qui dure vingt ans environ et qui finit à la mort de Platon. Alors (en 348) Aristote part pour Atarne, ville d'Asie Mineure avec laquelle il avait des relations naturelles par le fait de son tuteur Proxène. Là il se lie d'amitié avec le tyran Hermias, dont il épouse la fille. Mais après la mort tragique de ce prince, il est obligé de se réfugier à Mitylène (en 345). C'est de là qu'il est appelé en Macédoine par Philippe (en 343) pour faire l'éducation du jeune Alexandre, qui dura huit années[2]. Pendant cette seconde période, Aristote vécut, comme on voit, dans les cours, non sans loisir cependant, ni sans occasions de continuer les études et les travaux commencés à Athènes. En 335, à l'âge de quarante neuf ans, il revient dans cette ville; déjà célèbre, il fonde le *Lycée*, qui met le comble à sa gloire. Après la mort d'Alexandre, en 323, une réaction, qui

[1] Je renvoie une fois pour toutes sur ce sujet aux solides recherches de M. Ad. Stahr dans le recueil intitulé : Aristotelia (Halle, 1830-1832, deux vol. in-8°).

[2] Sur cette période de la vie d'Aristote et sur le profit que les sciences ont retiré de ses relations avec Alexandre, voyez Fr.-G.-C. Hegel, De Aristotele et Alexandro Magno (Berlin, 1837).

éclate contre le parti macédonien, oblige Aristote à chercher un refuge en Eubée, où il meurt, probablement de maladie, vers la fin de l'année suivante, en même temps que Démosthène s'empoisonnait à Calaurie pour échapper aux mains d'Antipater.

Platon, dans sa jeunesse, s'était occupé de poésie et même de peinture; Aristote, lui aussi, écrivit des ouvrages en vers dont les titres et quelques fragments nous sont parvenus : c'étaient des chants épiques (ἔπη) dont Diogène Laërce cite le commencement; des pièces élégiaques, adressées à son disciple et ami Eudémus, et dont Olympiodore cite un fragment[1]. On lui attribuait aussi un recueil de distiques destinés à figurer sous les statues d'anciens héros de la mythologie et de l'histoire grecque et qui sont réunis sous le titre de *Péplus*[2]. Enfin nous possédons encore son *Hymne à la vertu*, composé probablement peu de temps après la mort d'Hermias dont il célèbre le souvenir :

« O vertu, laborieuse vertu, noble objet des efforts de la race mortelle, c'est pour ta beauté, ô vierge [divine], que les fils de la Grèce aiment aller au-devant du trépas et supportent sans fléchir de terribles travaux; si doux est le fruit que leur âme en recueille, ce bonheur qui vaut mieux pour elle que l'or, que l'affection d'un père ou d'une mère, que le sommeil après les fatigues du jour. C'est pour toi que le fils de Jupiter, Hercule, que les fils de Léda, jaloux de te conquérir, ont accompli tant de pénibles exploits; c'est en te poursuivant qu'Achille et Ajax sont descendus au séjour d'Hadès; c'est pour ta chère beauté que le nourrisson

[1] Commentaire sur le Gorgias. Ce morceau est en l'honneur de Platon; mais il paraît d'une authenticité douteuse. Tous les fragments poétiques d'Aristote sont réunis dans les Poetæ Lyrici græci de Th. Bergk (Leipzig, 1843), p. 454-462.

[2] Sur cet ouvrage, voyez une dissertation insérée dans le 1er numéro du recueil intitulé : Philologus (1846), que publie à Gottingue M. Schneidewin.

d'Atarne (Hermias) perdit la lumière du jour. Aussi est-il glorieux par ses œuvres, et il sera immortalisé par les Muses, filles de Mnémosyne qui célébreront en lui l'hôte et l'ami, fidèle observateur des lois de Jupiter Hospitalier. »

Voici un autre fragment conservé sous le nom d'Aristote, et dont la morale est un peu moins élevée.

« O Fortune, reine des mortels, fin de leurs destinées : c'est toi qui possèdes la suprême sagesse et qui couronnes de gloire les actions des hommes; de toi vient le bien et le mal; la victoire illumine tes ailes brillantes. C'est ta balance qui nous mesure les dons du bonheur Dans le malheur, tu trouves pour nous le secret inespéré du salut, et, la plus bienfaisante des déesses, tu fais briller la lumière au milieu des ténèbres. »

Aristote écrivit aussi des *Éloges,* entre autres un éloge de Platon[1]; mais il fit mieux que louer son maître : il s'efforça de l'imiter dans des dialogues composés selon la méthode socratique, et dont nous avons quelques titres avec quelques pages intéressantes[2]. Dans le *Nérinthus,* il célébrait un laboureur corinthien qui, ayant lu le *Gorgias,* avait quitté son champ pour venir se faire disciple de Platon[3]. Le *Sophiste,* le *Banquet* et le *Ménexène,* qui rappellent autant de dialogues de Platon, étaient sans doute aussi des témoignages d'un pieux sentiment d'émulation envers le fondateur de l'Académie. Dans le *Gryllus*, Aristote, « selon son usage, » dit Quintilien[4], imaginait et proposait contre la rhétorique de subtils arguments qu'il a lui-même condamnés plus tard quand il a écrit sa *Rhétorique* en trois

[1] Olympiodore, l. c., p. 371 des extraits donnés par M. Cousin (Fragments philos., t. I, éd. 1847).

[2] Sur les Dialogues d'Aristote, voyez Fabricius, Bibl. grecque, t. III, p. 391; J. Bake, Scholica Hypomnemata, t. II (Leyde, 1839), p. 1-53.

[3] Thémistius, disc. XXIII.

[4] Institut. orat. II, 17.

livres. De même les divers traités d'Aristote sur la psychologie, où il se montre trop peu convaincu de l'immortalité de l'âme, furent précédés d'un dialogue où il défendait une opinion bien différente, l'opinion vulgaire sur ce sujet : c'était l'*Eudémus*[1]. Dans ce dialogue, Aristote racontait qu'Eudémus de Chypre, voyageant en Macédoine, fut arrêté à Phères par une maladie qui fit désespérer de ses jours. Pendant son sommeil, Eudémus vit un jeune homme de belle figure qui lui annonça que bientôt il serait rétabli, que dans quelques jours Alexandre, le roi de Phères, mourrait, et que lui, Eudémus, reverrait, au bout de cinq ans, sa patrie. En effet, le malade retrouva la santé, et Alexandre fut tué par ses beaux-frères. Cinq ans après ce songe, comme il espérait rentrer chez les siens, Eudémus, qui faisait alors la guerre en Sicile, périt dans un combat près de Syracuse : cette patrie qu'il devait revoir, selon la prédiction dont les deux premiers articles s'étaient si merveilleusement accomplis, c'était donc un autre monde, véritable patrie de l'âme[2]. Une page du même dialogue, que Plutarque nous a conservée[3], nous représente le roi Midas capturant à la chasse un silène, et lui demandant le secret de notre destinée. Le silène résiste longtemps, puis il cède aux instances réitérées dont on l'entoure, et il s'écrie : « Fils éphémères d'un dieu terrible et d'une fortune jalouse, pourquoi me forcer de vous dire ce qu'il vous vaudrait mieux ignorer? Ignorants de vos maux, la vie vous serait douce. Le meilleur, pour l'homme, serait de ne pas naître... Une fois né, le meilleur, pour lui, est de mourir vite. » Enfin un ancien interprète de Platon nous montre Eudémus

[1] Sur ce dialogue en particulier, voyez la dissertation de A.-C. Van Heusde, Diatribe in locum philosophiæ moralis qui est de consolatione apud Græcos (Utrecht, 1840), cap. I, § 3.

[2] Cicéron, De la Divination, I, 25.

[3] Consolation à Apollonius, c. XXVII.

ou quelque autre des personnages du même dialogue réfutant les philosophes qui considéraient l'âme comme une simple harmonie[1]. On aperçoit, dans ces trop rares fragments de l'*Eudémus*, un poétique reflet de la psychologie platonicienne et des allégories sous lesquelles son auteur aime souvent à l'envelopper.

Je ne puis méconnaître non plus un souvenir de la *République* de Platon dans ce magnifique tableau que Cicéron[2] emprunte à Aristote sans indiquer l'ouvrage d'où il le tire, et qui appartenait sans doute à quelque dialogue : « S'il y avait des hommes qui eussent toujours habité sous la terre, dans une belle et brillante demeure ornée de statues et de peinture, et pourvue de toutes les richesses dont abondent ceux que nous appelons heureux ; si ces hommes, n'étant jamais sortis de leur maison souterraine, avaient seulement entendu parler de je ne sais quels dieux et de leur puissance ; si ensuite, la terre s'entr'ouvrant, ils pouvaient, du fond de ses entrailles, s'élever dans les lieux que nous habitons ; lorsqu'ils auraient tout à coup aperçu la terre, la mer, le ciel, les vastes couches de nuages, l'action des vents ; lorsqu'ils auraient considéré le soleil, sa grandeur et sa beauté, cet éclat qui produit le jour en se répandant par tout le ciel ; puis, la nuit couvrant la terre de ses ombres, quand ils verraient le ciel orné d'astres comme de points brillants, les phases de la lune qui croît et qui décroît tour à tour, le lever et le coucher de tous ces astres et leurs mouvements réglés de toute éternité : assurément à ce spectacle ils jugeraient qu'il y a des dieux et que ces grandes choses sont leur ouvrage. »

C'est encore d'un dialogue, dont il ne donne pas le titre,

[1] Olympiodore, Commentaire sur le Phédon, p. 142, éd. Finckh (Heilbronn, 1847).
[2] De la Nature des Dieux, II, 37.

que Stobée[1] extrait quelques pages pleines de finesse et de bon sens sur la noblesse; les changements d'interlocuteurs y sont marqués par les mêmes formules que dans Platon. Enfin Dion Chrysostome nous apprend que, dans ses dialogues, Aristote parlait souvent d'Homère et toujours avec de grands éloges. On voit par tous ces témoignages de quelle importance était cette partie des œuvres d'Aristote, et combien il est regrettable qu'elle se soit perdue. Saint Basile[2] racontait que le philosophe renonça au genre des dialogues parce qu'il désespérait d'égaler Platon : cela est vraisemblable; mais il reste démontré pour nous qu'Aristote méla longtemps l'imagination à la gravité de ses études philosophiques, et que si, à vrai dire, il ne fut jamais un poëte, il avait du moins, par quelques essais, connu la pratique de l'art et le secret de ses difficultés.

S'il fallait admettre pour authentiques certaines citations éparses dans les grammairiens et les rhéteurs[3], il semblerait que de son ancien commerce avec la poésie Aristote avait gardé, jusque dans ses dernières années, quelque prédilection pour des ornements de style peu convenables au ton de la prose. Quelques lignes, qu'on nous donne pour extraites de sa correspondance, sont d'une affectation puérile. Le fragment conservé par Rutilius Lupus[4] d'un prétendu éloge d'Alexandre offre cette précision recherchée et cette symétrie d'effets oratoires qui caractérise la méthode de Gorgias et d'Isocrate. Il est remarquable que les mêmes

[1] LXXXVI, 24 et 25.

[2] Lettre 167.

[3] Rutilius Lupus (d'après Gorgias le jeune), De Figuris sententiarum, I, 6 et 18, p. 22, 62. Ruhnk.; Démétrius, Sur l'Élocution, § 223-239 (t. IX des Rhetores græci publiés par M. Walz). Cf. Stahr, Aristotelia, I, p. 189-208.

[4] Il cite des exemples de la figure appelée μερισμός : Item Aristotelis : Alexandro enim Macedoni neque in deliberando consilium, neque in præ-

défauts se retrouvent dans les ouvrages évidemment apocryphes qui font aujourd'hui partie de la collection aristotélique, par exemple, dans la préface de la *Rhétorique à Alexandre*, et dans le livre *sur le Monde*. Plus orné sans doute que celui de la *Métaphysique* et de la *Morale*, le style des dialogues dont nous venons de parler, n'a cependant pas l'élégance maniérée que supposent au Stagirite les fragments cités par les rhéteurs : c'est là une double et grave présomption contre l'authenticité de ces fragments.

Quoi qu'il en soit de cette question accessoire, nous pouvons affirmer que les grands traités philosophiques d'Aristote, œuvre de sa maturité ou de sa vieillesse, ne nous représentent pas tout son génie; nous comprenons comment Cicéron a pu dire qu'il imitait Aristote en écrivant ses éloquents dialogues *de l'Orateur*[1], comment il a pu parler du coloris d'Aristote et des richesses de son style : ces éloges s'appliquent en partie à des ouvrages du Stagirite que nous ne lisons plus, et qui appartenaient tous, ce nous semble, à la première période de sa vie.

C'est à la même période, un peu aussi à la seconde, qu'appartiennent les travaux d'histoire littéraire et de philologie que nous allons énumérer, en nous arrêtant à chaque livre selon l'intérêt qu'il nous offrira pour la suite de nos recherches.

1° *Recueil des traités de Rhétorique* (Συναγωγὴ τεχνῶν), dont Cicéron[2] faisait grande estime, et dont les fragments,

liando virtus, neque in beneficio benignitas deerat, sed duntaxat in supplicio crudelitas. Nam quum aliqua res dubia accidisset, apparebat sapientissimus; quum autem confligendum esset cum hostibus, fortissimus; quum vero præmium dignis tribuendum, liberalissimus; at quum animadvertendum, clementissimus.

[1] « Aristoteleo more, quemadmodum quidem volui. » Lettres à divers, I, 9. Cf. à Atticus, II, 1; Académiques, II, 38, 46; De l'Orateur, I, 11.

[2] De l'Orateur, II, 38.

récemment réunis et commentés avec une grande érudition, par M. Spengel, forment un curieux chapitre de l'histoire des lettres grecques.

2° Extraits et analyses des ouvrages de divers philosophes, Archytas, Timée, Platon, etc.[1].

3° *Traité des Proverbes*. Synésius transcrit, dans son *Éloge de la Calvitie*[2], la définition qu'Aristote donnait des proverbes : il disait que c'étaient des débris de la philosophie primitive conservés, grâce à leur concision heureuse, à travers les plus grands désastres de l'humanité. Un scholiaste d'Homère[3] cite un exemple particulier des historiettes auxquelles l'auteur rapportait l'origine de chaque proverbe. Céphisodote, disciple d'Isocrate, auteur de quatre livres dirigés contre Aristote, lui reprochait d'avoir perdu son temps à une telle compilation[4].

4° *Traité des Inventions*, analogue à celui que composait, vers le même temps, le célèbre historien Éphore de Cyme, et qui nous intéresse surtout ici parce qu'au nombre de ces inventions comptaient celle des lettres et celle de divers genres de compositions littéraires[5]. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'Aristote eût, en effet, formé lui-même un recueil sous ce titre; mais ses divers ouvrages contenaient une foule de détails sur l'origine des sciences et des arts,

[1] Voyez les biographes d'Aristote, le catalogue de ses ouvrages perdus, dans Fabricius, et la Dissertation de M. Jacques sur Aristote considéré comme historien de la philosophie (Paris, 1837).

[2] P. 85, éd. 1623. Aristote, dans ses traités de philosophie, surtout dans ses traités de morale, cite et commente un grand nombre de proverbes.

[3] Sur l'Odyssée, XXIII, 9-12, dans le recueil de scholies publié par Buttmann.

[4] Athénée, II, p. 60 D.

[5] Voyez sur l'ouvrage d'Éphore le recueil des fragments de cet historien par M. C. Müller, dans le premier volume des Fragments des historiens qui fait partie de la Bibliothèque grecque F. Didot (Fragm. 256-260).

détails qui ont bien pu être rassemblés sous son nom par quelque érudit des siècles suivants.

5° *Catalogues des vainqueurs* (aux jeux d'Olympie, de Delphes, de l'Isthme et de Némée); œuvre modeste, mais neuve alors, et dont on appréciera l'importance si l'on songe que les noms de ces vainqueurs servaient à marquer les années chez les historiens, et que ces catalogues formaient pour eux un véritable instrument de chronologie[1]. La chronologie en effet n'est guère devenue qu'après Aristote une partie de la science historique chez les Grecs.

6° Aristote avait aussi réuni, sous le nom de *Didascalies*, ce qu'on pourrait appeler les procès-verbaux des concours soit dramatiques, soit lyriques, qui avaient lieu dans les fêtes de Bacchus : les vainqueurs y figuraient avec les titres de leurs ouvrages, souvent avec quelques renseignements accessoires sur leur biographie et sur l'origine des fables qu'ils avaient traitées. C'est de ce livre d'Aristote et de ceux que composèrent d'après lui des érudits alexandrins, que découlent presque toutes les notions que nous retrouvons soit dans les compilateurs, soit dans les manuscrits, en tête des pièces de théâtre, sur la date des représentations, l'ordre des concurrents, etc.

7° Les trois livres *sur les Poëtes* n'étaient, pour ainsi dire, que la continuation et le développement des Didascalies. Il en reste à peine huit fragments qui font vivement regretter la perte d'un tel ouvrage. C'est là qu'Aristote soutenait qu'Orphée n'avait jamais existé; c'est là qu'il jugeait Empédocle comme poëte, après l'avoir jugé ailleurs comme philosophe. Entre autres détails sur l'école de Socrate, il y disait que Platon ne fut pas l'inventeur du dialogue socratique et qu'un certain Alexamène de Téos donna le premier

[1] Voyez sur cet ouvrage et sur les deux suivants la collection des fragments historiques d'Aristote, dans le volume II du recueil cité p. 120, note 5.

exemple de ce genre d'écrits. Comme Hérodote, il attribuait au célèbre Arion de Méthymne l'invention du dithyrambe et l'honneur d'avoir fondé les *chœurs cycliques* ou chœurs de satyres chantant les louanges du dieu Bacchus. On peut juger à quelles minuties descendait sa curiosité par un extrait du deuxième livre, que nous a conservé Macrobe : Euripide avait représenté, dans son *Méléagre*, des chefs étoliens partant pour la guerre avec le pied *gauche* sans chaussure ; Aristote soutient que c'est le pied *droit* qu'il eût fallu dire pour exprimer fidèlement les usages de l'Étolie. Bien autrement crédule au sujet d'Homère qu'il ne l'était au sujet d'Orphée, ou plus complaisant pour les fables dont la crédulité populaire entourait cette grande mémoire, Aristote transcrivait une longue et puérile légende sur la vie du chantre ionien. On a douté qu'un tel esprit eût pu accepter de tels contes; mais outre qu'il n'est pas évident qu'en les transcrivant, il y attachât la moindre créance, ceux qui ont eu ce scrupule connaissaient peu les autres écrits d'Aristote : ils y auraient trouvé maint contraste du même genre. Il est vrai qu'Aristote eut dans l'antiquité plusieurs homonymes : l'un natif de Cyrène, qui écrivit *sur la Poétique*; un autre qui avait écrit sur l'Iliade; un troisième, grammairien obscur, qui avait laissé un traité *sur le Pléonasme*[1] ; et que des ouvrages de ces écrivains ont pu se glisser parmi ceux de leur devancier. Il est vrai aussi que bien des faussaires ont abusé de ce nom illustre pour accréditer de mauvais livres. Gardons-nous cependant de repousser comme apocryphe tout ce qui nous semble peu d'accord avec la majesté trop idéale que notre admiration prête au Stagirite : ses chefs-d'œuvre les plus authentiques offrent souvent de graves erreurs et des traits de mesquine subtilité.

8° Après avoir fondé la chronologie et l'histoire littéraire,

[1] Diogène Laërce, V, 35.

il restait à fonder la science de l'interprétation, la *critique*, comme l'ont appelée quelques auteurs, rapportant cet honneur encore au Stagirite[1]. Tel est l'objet des nombreux commentaires qu'il avait écrits sur Hésiode, Homère, Archiloque, Chœrilus, Euripide. Il les intitulait *Doutes* ou *Problèmes* (Ἀπορήματα), parce que, en effet, il posait d'ordinaire des questions sur chaque passage difficile et présentait ensuite une ou plusieurs solutions, laissant au lecteur le soin de décider. Nous ne savons presque rien de la partie de ce travail qui concernait Hésiode, Archiloque, Chœrilus et Euripide; mais les scholiastes d'Homère, surtout celui qui a été publié par Villoison d'après le célèbre manuscrit de Venise, nous ont conservé un grand nombre d'extraits des *Problèmes homériques*, qui nous permettent de les apprécier avec quelque confiance. Ces notes se rapportent soit à la discussion du texte et des variantes des manuscrits, soit à l'examen des faits, de leur vraisemblance poétique et de leur sens moral. Dans un de ses plus graves écrits, les *Réfutations des sophistes*, Aristote a relevé deux de ces variantes du texte homérique, sur lesquelles on disputait de son temps[2] : par exemple, dans ces mots du discours de Jupiter au Songe qu'il envoie vers Agamemnon,

διδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι
(Iliade, II, 15),

fallait-il lire δίδομεν, *nous lui donnons*, ce qui engageait directement et par un mensonge la parole de Jupiter; ou bien διδόμεν, avec un autre accent, pour διδόμεναι, ce qui offre un sens plus honnête dans la bouche du roi des dieux : « [Junon a fléchi les dieux pour qu'ils] *lui donnent de la gloire à conquérir?* » De cette dernière façon, l'hémistiche

[1] Dion Chrysostome, Discours LIII.
[2] C. IV. Cf. Poétique, c. XXV. Scholies de Venise sur l'Iliade, II, 73.

en question échapperait au blâme sévère de Platon dans le deuxième livre de la *République*. Les *Problèmes homériques* abondaient en discussions de ce genre, ou moins importantes encore, car il s'agissait souvent de variantes purement grammaticales[1]. Quelquefois aussi les observations du naturaliste appuyaient la décision du grammairien[2]; en général, les interprètes se réfèrent, pour ce qui tient à l'histoire naturelle, au témoignage d'Aristote, soit dans les recherches sur Homère, soit dans son grand ouvrage sur les animaux[3].

Ces preuves d'une révision toute critique du texte d'Homère donnent quelque poids à la tradition, fort répandue chez les anciens, d'après laquelle le philosophe, soit seul, soit avec le secours de Callisthène et d'Anaxarque, aurait préparé pour Alexandre un exemplaire de l'Iliade et de l'Odyssée, connu plus tard sous le nom d'*édition de la cassette*, parce qu'Alexandre la fit enfermer dans une cassette précieuse provenant du trésor de Darius[4]. Ce qui est certain, c'est que si le célèbre exemplaire ne portait pas les corrections d'Aristote lui-même, le livre des *Problèmes* contenait tous les éléments d'une récension (διόρθωσις, comme l'appelèrent plus tard les grammairiens d'Alexandrie) et d'une interprétation historique et littéraire des poëmes homériques. Non-seulement Aristote s'efforçait de constituer le texte, mais il expliquait les mots difficiles[5]. Puis il montrait les intentions du poëte, et cherchait à concilier des passages en apparence contradictoires. Ainsi, à ceux qui

[1] Scholies sur l'Iliade, II, 447; XXI, 122. Scholies sur Théocrite, Idylle I, 34.

[2] Scholies sur l'Iliade, XXI, 252.

[3] Ibid. II, 459; X, 335; XV, 237; XXI, 93; Scholies sur l'Odyssée, IV, 356, 477, etc.

[4] Fabricius, Bibl. gr., III, p. 357.

[5] Scholies sur l'Iliade, II, 169; XI, 385; XXIV, 340; sur l'Odyssée, V, 93.

blâment Homère de représenter les lances des Grecs fichées en terre autour de leurs tentes, il répond que c'était sans doute l'usage des temps héroïques, auquel le poëte se conforme comme toujours; que d'ailleurs cet usage existe encore chez les barbares[1]. Des critiques scrupuleux demandaient pourquoi l'Iliade attribue cent villes à la Crète, tandis que l'Odyssée ne lui en attribue que quatre-vingt-dix[2] : Héraclide (c'était peut-être Héraclide de Pont, dont nous avons parlé plus haut) pensait que, dans l'intervalle de temps qui sépare l'Odyssée de l'Iliade, dix villes crétoises avaient été détruites par Idoménée et les siens, explication trop précise pour être vraisemblable, car, selon l'ingénieuse et solide remarque de l'historien Éphore, dans le récit des faits très-anciens la sobriété des détails est une présomption d'exactitude[3]. Aristote observe, avec plus de raison, d'abord qu'Homère faisant parler des personnages différents n'est pas tenu de leur prêter les mêmes assertions sur le même sujet; ensuite que le mot *cent* dans l'Iliade pourrait bien être tout simplement ce qu'on appelle chez nous un nombre rond, pour *quatre-vingt-dix*. Quand Homère dit qu'Agamemnon exempta Échépolus de le suivre à Troie, celui-ci lui ayant donné en échange du service qu'il devait à la Grèce une magnifique jument, on pourrait accuser Agamemnon de sacrifier à ses propres intérêts la cause des confédérés; Aristote le loue, au contraire, et trouve un sens très-instructif dans ce trait d'Homère : c'est qu'un bon cheval valait mieux qu'un homme riche et sans courage[4]. Homère sans doute ne pensait pas à cette morale,

[1] Scholies sur l'Iliade, X, 153. Cf. Poétique, chap. XXV.

[2] Iliade, II, 649; Odyssée, XIX, 174.

[3] Fragment cité par Harpocration au mot Ἀρχαίως. Voyez l'édition des fragments d'Éphore par Marx (Carlsruhe, 1815), p. 64.

[4] Iliade, XXIII, 296. Plutarque (De la Manière d'écouter les poëtes,

non plus qu'à tant d'autres finesses qu'Aristote, en divers endroits de ses écrits philosophiques, croit découvrir dans les plus simples vers du poete[1]. Mais il y a des exemples plus étranges encore de ces subtilités où s'égare la sollicitude de notre philosophe commentateur. Pourquoi, dans le deuxième chant de l'Iliade[2], Ulysse courant après les Grecs qui, trompés par les paroles d'Agamemnon, s'élancent vers leurs vaisseaux, a-t-il jeté sa tunique? Vous croiriez que c'est pour courir plus vite. Aristote imagine que le héros voulait par cette ruse frapper les yeux de tous ces fuyards et se faire mieux entendre; c'est ainsi, dit-il, que, dans la fameuse affaire de Salamine, Solon prit le costume et la tournure d'un fou pour forcer les Athéniens à l'entendre d'abord, puis à revenir sur leur ancien décret. Dans le même chant de l'Iliade, il analyse curieusement la prédiction du devin Calchas pour en marquer le rapport avec les événements de la guerre de Troie; dans le troisième[3], il distingue en vrai casuiste entre les chefs d'accusation que les Grecs pouvaient intenter aux Troyens pour avoir rouvert le combat. Au chant septième[4], il s'inquiète fort de savoir pourquoi Ménélas, qui avait répondu le premier au défi guerrier d'Hector, ne se trouve pas un moment après au nombre des neuf héros qui se disputent l'honneur de combattre le prince troyen; et il cherche mainte excuse pour le pauvre Ménélas. Un peu plus loin[5], quand Ajax, sur le point d'en venir aux mains avec Hector, lui apprend qu'Achille est retiré près de ses vaisseaux, l'interprète

c. XI) nous a conservé l'explication d'Aristote; on la retrouve, mais sans nom d'auteur, dans le scholiaste de Venise.

[1] Voyez, par exemple, Morales Nicom. VIII, 1; Politique, I, 1; II, 7.

[2] Scholies sur le vers 183.

[3] Scholies sur le vers 276.

[4] Scholies sur le vers 93.

[5] Scholies sur le vers 228 du même chant.

tient à bien établir que par là le poëte veut sauver Achille du soupçon de lâcheté. Minerve venant supplier son père de mettre fin au carnage des Grecs et des Troyens, est armée de son égide où l'on voit la *tête de Gorgone;* comme la Gorgone habitait dans les enfers, l'interprète se croit obligé de nous dire que son image seulement figurait sur le bouclier de la déesse[1]; enfin (nous passons beaucoup d'exemples analogues) trouvant dans l'Iliade que *le Soleil voit tout et entend tout,* et dans l'Odyssée qu'un messager vient annoncer à ce dieu le massacre de ses troupeaux par les compagnons d'Ulysse, il cherche gravement la raison de cette incohérence; il remarque que le soleil voit tout, mais non pas en même temps, et qu'au moment du massacre il pouvait bien être à l'autre bout du monde[2].

On ne peut être plus gratuitement ingénieux pour justifier le poëte de fautes presque toutes imaginaires; Aristote savait-il en revanche louer Homère de ses véritables beautés? Parmi les nombreuses citations qui nous sont parvenues de son commentaire, je trouve à peine une seule trace de ce vif sentiment d'admiration qui n'est pas moins nécessaire que la finesse d'esprit et l'érudition pour commenter dignement un grand poëte. C'est lorsque Achille arrête d'un regard l'élan victorieux des Troyens qui allaient forcer le camp des Grecs; Aristote signalait ce regard comme le trait le plus pathétique de la poésie d'Homère[3]. Au reste nous chercherons bientôt dans la *Poétique* son jugement sur l'ensemble de l'Iliade et de l'Odyssée; jusqu'ici nous n'étudions que le commentateur.

Une particularité remarquable et que nous ne pouvons omettre à propos des *Problèmes homériques* d'Aristote,

[1] Scholies sur l'Iliade, V, 741.

[2] Ibid., III, 277.

[3] Ibid., XVI, 283 : Δεινότατον τῶν ἐπῶν Ὁμήρου τοῦτό φησιν Ἀριστοτέλης, ἐν ῷ πάντες φευκτιῶσι.

c'est que les manuscrits d'Homère sur lesquels il travaille diffèrent singulièrement de ceux que nous lisons aujourd'hui. Ainsi l'hémistiche discuté dans les *Réfutations des sophistes*, et que nous avons relevé plus haut, ne se retrouve plus au deuxième chant de l'Iliade, où il est remplacé par ces mots : Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται. Parmi les autres citations éparses dans les œuvres d'Aristote[1] plusieurs ne se retrouvent pas dans le texte homérique qui des critiques alexandrins s'est transmis jusqu'à nous. Il y a même dans la *Poétique* un passage souvent discuté, d'où semble résulter la preuve qu'un long épisode de l'Odyssée manquait aux exemplaires de ce poëme qu'Aristote avait sous les yeux[2]. De telles divergences entre les manuscrits d'Homère pouvaient fort embarrasser les critiques au temps de Dacier, quand on considérait Homère comme un *écrivain* rédigeant ses œuvres et les transmettant de la même façon que Sophocle ou Virgile; elles s'expliquent sans peine depuis que les belles observations de Wolf nous ont placés à un plus juste point de vue pour l'appréciation de l'épopée antique.

§ 2. Le livre des *Problèmes*.

Il est un livre qui nous représente assez bien la forme des premières recherches d'Aristote, cet esprit de curiosité universelle qui le caractérise et qu'il avait transmis à ses disciples, surtout à Théophraste : c'est le recueil des *Problèmes*, probablement désigné par le titre d'Ἐγκύκλια ou Ἄτακτα dans les catalogues des biographes anciens. Ce recueil ne nous est pas parvenu sans interpolation ni sans lacune; mais, dans son ensemble, il appartient certaine-

[1] Politique, III, 14; VIII, 3; Rhétorique, III, 4, etc. Cf. dans le recueil de Gruter intitulé : Fax Artium, t. II, p. 631 : Jo. Hartungii decuriæ locorum allegatorum nec occurrentium tamen usquam.

[2] Voyez la note D à la fin du volume.

ment au premier âge de la science péripatéticienne, et dans la variété confuse des sujets qui y sont traités on trouve à glaner çà et là quelques traits précieux pour l'histoire de la philosophie; on y observe surtout avec intérêt cette méthode *dubitative*, dont il y a des traces encore dans les grands traités philosophiques d'Aristote, mais qui nulle part ne se montre avec plus de complaisance, on dirait presque de naïveté, que dans les *Problèmes*.

On pourrait intituler un tel recueil les *Pourquoi*; car chaque paragraphe commence par ce mot; puis viennent diverses explications du fait signalé, explications qui souvent se contredisent ou attendent une confirmation ultérieure; et en effet plusieurs de ces doutes se trouvent résolus dans les derniers ouvrages de notre philosophe. Malheureusement les *Problèmes* paraissent n'avoir jamais trouvé beaucoup de lecteurs, et l'on s'est peu soucié jusqu'ici de les comparer en détail avec les autres livres aristotéliques, où pourtant ils sont quelquefois cités[1] : c'est là une négligence regrettable, comme on va le voir par quelques extraits que nous bornerons aux chapitres les plus intéressants pour l'objet de nos recherches.

Après diverses questions de médecine, d'hygiène et de physiologie, le livre septième traite des effets de la sympathie. « Pourquoi, dit Aristote dans sa septième question, lorsque nous voyons un homme à qui l'on brûle ou coupe un membre, ou que l'on met à la torture, ou qui souffre quelque autre traitement cruel, notre âme en ressent-elle de la douleur? Est-ce parce que nous avons tous une même nature, de façon que nous souffrons à la vue d'un tel spectacle comme si le patient était quelqu'un de notre famille?

[1] Voir la trop courte dissertation de Bojesen, De Problematis Aristotelis (Copenhague, 1836), qui comprend, outre des prolégomènes généraux sur le livre des Problèmes, une édition spéciale de la XIX[e] section (Problèmes sur la musique et la poésie).

ou bien comme l'odorat et l'ouïe reçoivent, chacun selon sa capacité spéciale, certaines émanations [des objets odorants ou sonores], la vue ne reçoit-elle pas des objets agréables et pénibles une impression analogue? [1] » Nous allons trouver d'autres exemples de cette tendance à expliquer les faits moraux par des influences purement physiques. Ainsi, se demandant pourquoi les uns s'endorment, même malgré eux, dès qu'ils prennent un livre, tandis que d'autres restent éveillés en pareil cas, même quand ils voudraient dormir, le philosophe cherche la cause de cette différence dans l'état des humeurs du corps et ne paraît pas même songer s'il y a des livres ennuyeux qui endorment, comme cette drogue dont parle Molière, *quia habent virtutem dormitivam* [2]. Dans le chapitre qui traite des facultés morales et intellectuelles [3], il pose cette question qu'on s'étonne de rencontrer deux mille ans avant Châteaubriand et Byron : « Comment se fait-il que tous les hommes éminents dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts, aient été mélancoliques, quelques-uns même au point d'éprouver les accidents qu'entraîne cette disposition? Ainsi parmi les anciens héros, Hercule, Ajax, Bellérophon; parmi les hommes célèbres de notre temps, le Lacédémonien Lysandre, un peu avant sa mort; Empédocle, Platon, Socrate et beaucoup d'autres, ainsi que le plus grand nombre des poëtes. Plusieurs en effet ont ressenti les affections propres à ce tempérament, ou l'on voyait bien qu'ils

[1] Comparez la Morale à Nicomaque, IX, 11, où il pose ce problème : si la présence d'un ami, quand nous sommes dans la douleur, nous soulage comme d'un poids, ou si elle agit seulement sur nous par une sorte de distraction morale et par l'idée que notre ami partage notre peine. C'est le même rapprochement d'une explication physiologique et d'une explication philosophique.

[2] Section XVIII, question 1, répétée avec quelques variantes question 7.

[3] XXX, 1, morceau qui est cité par Cicéron, Tusculanes, I, 33.

y étaient disposés; mais tous enfin étaient mélancoliques. Traitons d'abord la question au moyen d'un exemple. Le vin est ce qui produit le plus les effets semblables à ce que nous appelons mélancolie. Pris en quantité considérable, il agit sur le moral de l'homme, comme ne font ni le miel, ni le lait, ni l'eau, ni aucune autre liqueur de ce genre; il nous communique toute sorte de talents et de passions: bavardage, éloquence, insolence, courage, fureur ou folie puérile, ardeur amoureuse, etc., tournant toujours à l'excès contraire les dispositions de notre nature. La *bile noire* (μέλαινα χολή) n'agit pas autrement, c'est un souffle, une chaleur qui pénètre le corps, etc. » Et Aristote poursuit ainsi pendant plusieurs pages son analyse, pour ainsi dire, chimique de l'un des plus profonds mystères de l'âme humaine. Et cependant le même Aristote écrira quelques lignes plus bas [1] : « Pourquoi les vieillards ont-ils plus de raison et les enfants plus de facilité à apprendre? Apparemment Dieu a mis en nous deux organes, l'un pour le corps et afin que nous nous servions des choses extérieures, la main; l'autre pour l'âme, la raison. Car la raison est en nous comme un instrument naturel, tandis que les sciences et les arts sont des instruments que nous nous créons à nous-mêmes. Or, de même que nous ne nous servons pas de notre main dès les premiers jours de la vie, mais quand, avec le progrès de l'âge, la nature a perfectionné notre main et l'a rendue capable des services qu'elle nous doit rendre; de même la raison, à moins que des accidents ne l'altèrent, atteint sa plus grande force chez les vieillards. Maintenant, si la raison vient plus tard que l'agilité des mains, c'est que les instruments dont elle doit faire usage viennent eux-mêmes plus tard. Car l'instrument de la raison, c'est la science... Les mains, au contraire, trouvent

[1] XXX, 5. Cf. au sujet des enfants et de leurs facultés, XI, 1, 14, 27.

dans la nature beaucoup d'instruments tout faits..... Voilà pourquoi la raison se développe surtout chez les vieillards; tandis que la jeunesse a plus de facilité pour apprendre parce qu'elle ne sait rien encore; quand nous savons, nous sommes moins capables d'apprendre. » On reconnaît ici cette finesse d'observation et d'analyse qu'Aristote applique si souvent, dans ses livres de philosophie, à l'étude de l'esprit humain.

L'observateur ingénieux se révèle encore dans les lignes suivantes :

« Pourquoi l'homme mérite-t-il d'être obéi plus qu'aucun animal? Est-ce, comme Platon répondait à Néoclès, parce que seul il sait compter? ou parce que seul il connaît et honore les dieux? ou parce qu'étant le plus imitatif des animaux, il a dans cet instinct un moyen d'apprendre[1]? »

« Pourquoi écoutons-nous avec plus de plaisir le récit d'une histoire qui a de l'unité que celui d'une série d'événements divers? Peut-être parce que nous entendons avec plus d'attention et de plaisir ce que nous comprenons; or, le déterminé est plus facile à comprendre que l'indéterminé, et l'unité est déterminée, tandis que la multiplicité participe de l'infini[2]. »

« Pourquoi n'aimons-nous entendre ni les trop anciennes histoires, ni les trop nouvelles? Peut-être parce que nous nous défions du récit de faits trop éloignés, et qu'avec cette défiance nous ne pouvons y prendre plaisir; quant à ceux qui sont encore presque sous nos yeux, nous n'avons pas de plaisir à les entendre raconter[3]. »

« Pourquoi le philosophe se croit-il au-dessus de l'orateur? Peut-être parce que l'un sait ce qu'est l'injustice, tandis que l'autre sait seulement que tel homme est injuste;

[1] XXX, 6.
[2] XVIII, 9.
[3] XVIII, 10.

par exemple, l'orateur dira que tel est un tyran, le philosophe ce que c'est que la tyrannie [1]. »

Dans ces notes, qui semblent jetées à la hâte et comme pour souvenir sur des tablettes, ne croit-on pas saisir les premiers efforts du penseur qui essaye de se rendre compte de ses idées, et prépare les matériaux pour une œuvre plus considérable? Voici quelques observations plus curieuses encore et d'un caractère moral plus élevé.

« Pourquoi les *artistes de Bacchus* (Διονυσιακοὶ τεχνῖται, mot qui s'introduit précisément au temps d'Aristote pour désigner les musiciens, chanteurs et acteurs dramatiques employés dans la célébration des fêtes de Bacchus), sont-ils en général de mauvaise vie? Peut-être parce qu'ils ont trop peu de commerce avec la philosophie, consacrant presque tout leur temps à l'art qui les fait vivre, et parce qu'ils passent presque toute leur vie dans les plaisirs et dans le besoin, double cause de corruption [2]. »

« Pourquoi nos ancêtres ont-ils proposé des prix de gymnastique, jamais des prix de sagesse? Peut-être parce que les juges d'une lutte doivent être moralement ou égaux ou supérieurs aux concurrents. Or, si l'on ouvrait un concours entre les hommes les plus sages, en proposant un prix pour le vainqueur, on ne saurait où trouver des juges; au contraire, dans les combats gymniques, pourvu qu'on les regarde, on est apte à juger. De plus, le fondateur de ces concours n'a pas pas voulu en établir qui fus-

[1] XVIII, 5. Le Problème 4 de la même section nous apprend qu'au temps d'Aristote l'adjectif δεινός (cf. Moral. Nicom. VI, 13) pouvait s'appliquer à un général, à un orateur, à un financier, non pas à un acteur, parce que les trois premiers agissent avec ambition, tandis que l'acteur ne poursuit que le plaisir. Le fait est curieux, la raison peu vraisemblable. Cf. XV, 3, où l'auteur se demande pourquoi les hommes comptent par *cinq* et par *dix*, et ne propose la bonne raison qu'après plusieurs mauvaises.

[2] XXX, 10.

sent des objets de dissensions et de haines violentes : ainsi lorsqu'un homme est admis ou rejeté dans quelque lutte gymnique, cela n'excite pas beaucoup de mécontentement ou de haine contre les juges; mais ce qui soulève les colères et les récriminations, c'est un jugement qui distingue entre les hommes sages et les méchants. Il y aurait là un funeste germe de discorde. D'ailleurs, il faut que le prix soit supérieur à la chose pour laquelle on l'obtient; et en effet pour les combats gymniques, le prix est plus élevé que le talent qu'il récompense; mais dans un concours de vertu, quel prix trouver qui fût supérieur à la vertu même[1]? » Ce dernier trait est d'une simplicité sublime.

Je pourrais multiplier les citations de ce genre; je pourrais, par de nombreux exemples, faire ressortir dans le livre des *Problèmes* le même abus des subtilités souvent puériles[2] que nous avons remarqué dans les *Doutes homériques*, et qui gâte quelquefois les plus sérieux ouvrages d'Aristote. Mais il me suffit d'avoir donné une idée de ce livre et d'avoir fait comprendre la variété des études historiques et des méditations par lesquelles Aristote se préparait à la composition des grands ouvrages qui l'ont immortalisé. J'ai d'ailleurs extrait du dix-neuvième livre des *Problèmes* tous les chapitres qui intéressent l'histoire et la théorie des arts et surtout de la poésie; le lecteur trouvera plus bas ces fragments à la suite de la *Poétique* dont ils forment un utile complément.

§ 3. Des ouvrages perdus d'Aristote sur la philosophie des arts.

Après les livres que nous venons d'énumérer, la *Rhétorique* et la *Poétique* ne sont pas les seuls ouvrages où Aristote

[1] XXX, 11. Cicéron, Lois, I, 4 : « Rerum honestarum pretium in ipsis est. » Sénèque, Lettre 113 : « Nullum justæ actionis præmium majus est quam justum esse. »

[2] Voyez XX, 34; XXIV, 19; XXXIII, 7; XXXVI, 1; passim.

se soit occupé de la théorie des beaux-arts. On lit dans la *Métaphysique*[1] : « Puisque le bon et le beau sont deux choses différentes (car le bon est surtout dans les actes, le beau réside même dans ce qui ne suppose pas changement); on a tort de prétendre que les sciences mathématiques ne disent rien sur le beau et le bon. Au contraire, elles en parlent mieux et plus clairement que toutes les autres sciences. Parce qu'elles n'emploient pas les mots, montrant d'ailleurs très-bien l'idée et la chose, on ne dira pas pour cela qu'elles n'y entendent rien. Or, les formes essentielles du beau sont l'ordre, la symétrie, la détermination, qui sont précisément l'objet principal des mathématiques; et puisque ces principes (je veux dire, par exemple, l'ordre et la détermination), sont évidemment causes d'une foule de choses, les mathématiques, à quelques égards, peuvent désigner le beau comme une cause de ce genre. *Mais nous traiterons ailleurs ce sujet plus expressément.* » Or, on trouve dans les anciens catalogues des ouvrages d'Aristote un traité *Sur la Beauté* ou *Sur le Beau* : c'est sans doute celui auquel le philosophe vient de nous renvoyer.

Les mêmes catalogues mentionnent des traités : 1° *Sur l'Art d'écrire les éloges* (ce serait comme l'appendice de la grande *Rhétorique*, et Aristote semble y faire lui-même allusion dans un passage de sa *Morale à Nicomaque*[2]); 2° *Sur le Plaisir*, dont le fond se retrouve encore aujourd'hui, selon toute apparence, dans la *Morale;* 3° *Sur la Musique*, dont Plutarque nous a conservé quelque chose dans son livre sur le même sujet; 4° *Sur la Diction* ou *Sur la Diction simple* (Περὶ Λέξεως καθαρᾶς), qui pourraient bien n'être que des extraits de la *Poétique* et du troisième livre de la *Rhétori-*

[1] XIII, 3.

[2] I, 12 : Τὰ δ' ἐγκώμια τῶν ἔργων ὁμοίως καὶ τῶν σωματικῶν καὶ τῶν ψυχικῶν. Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἴσως οἰκειότερον ἐξακριβοῦν τοῖς περὶ τὰ ἐγκώμια πεπονημένοις.

que, comme les ouvrages que les mêmes catalogues intitulent : *Sur la Philosophie* ou *Sur le Bien*, se retrouvent dans la *Métaphysique*, comme le livre *De l'Amitié* se retrouve dans la *Morale*, comme le livre *Sur l'Éducation* se retrouve dans la *Politique*; 5° *Sur les Tragédies*, livre dont on peut dire la même chose que des précédents ; 6° *Sur la Voix*, Περὶ Φωνῆς; 7° *Sur les éléments* [de la voix ?], Περὶ Στοιχείων[1], traités qui avec celui *du Langage*, avec le troisième livre de la *Rhétorique* et les derniers chapitres de la *Poétique*, eussent complété une série d'études sur la parole humaine et les arts dont elle est l'instrument. Quelques chapitres des *Problèmes* nous laissent voir qu'Aristote avait étudié avec soin le langage, comme signe éminent de notre supériorité sur les bêtes, et qu'il avait amassé sur ce sujet beaucoup d'observations intéressantes.

Nous sommes arrivés, après un long détour, au livre Περὶ Ποιήσεως ou Περὶ Ποιητικῆς qu'Aristote atteste lui-même avoir composé, et que citent d'autres écrivains anciens. Ce livre est perdu aujourd'hui, ou du moins nous n'en possédons qu'une partie dans la célèbre *Poétique* tant de fois imprimée, traduite et commentée depuis quatre siècles. En effet, les citations dont je parle sont loin, comme on va le voir, de se retrouver toutes dans ce dernier opuscule.

Dans sa *Politique*[2], en parlant de l'influence que la musique peut exercer sur les mœurs, et, à ce propos, de la *purification* ou de la *purgation des passions* (nous en parlerons plus bas), Aristote ajoute : « Ce que nous appelons purification, nous le disons simplement ici; nous y reviendrons plus expressément dans la *Poétique*. » Or, le seul passage de notre *Poétique* où se lise le mot en ques-

[1] Voyez, sur ce sujet, les Problèmes, livre XI, où sont consignées beaucoup d'observations intéressantes.

[2] Livre VIII (V, selon la division adoptée par M. Barthélemy-Saint-Hilaire), dernier chapitre.

tion (c'est la définition de la tragédie), est beaucoup plus court que celui de la *Politique*. En deux endroits de la *Rhétorique*[1], l'auteur renvoie au même ouvrage pour la distinction des diverses espèces de ridicules : il n'y a encore là-dessus qu'une ou deux lignes dans notre *Poétique*, à propos de la comédie.

Deux autres renvois de la *Rhétorique*[2] à la *Poétique*, au sujet du style propre à la poésie, des mots propres et des métaphores, peuvent à la rigueur convenir au chapitre vingt et unième du petit livre que nous lisons aujourd'hui; mais la définition des synonymes, que Simplicius nous a conservée[3], ne s'y retrouve plus. Il est donc certain qu'Aristote avait écrit sur la poésie un ouvrage plus étendu que la *Poétique* qui porte son nom : c'est probablement l'ouvrage en deux livres qui, dans les Catalogues anciens, est intitulé : *Traité de l'Art poétique*, Πραγματεῖαι Τέχνης ποιητικῆς.

§ 4. De la Poétique, de son authenticité, de sa date et de sa place parmi les écrits d'Aristote.

Si notre *Poétique* est différente de celle qu'Aristote a citée et que lisait encore, au v[e] siècle de l'ère chrétienne, un commentateur grec du Stagirite, peut-elle être considérée comme une partie de ce grand ouvrage? est-elle authentique?

A la première question nous pouvons répondre : de deux choses l'une : ou bien la *Poétique* est un brouillon incom-

[1] I, 11; III, 18.

[2] III, 1 et 2.

[3] Commentaire sur les Catégories, p. 43 a, l. 12, éd. Brandis : Ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ Περὶ Ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι ὧν πλείω μὲν τὰ ὀνόματα, λόγος δ' ὁ αὐτός, οἷα δή ἐστι τὰ πολυώνυμα, τό τε λώπιον καὶ τὸ ἱμάτιον καὶ τὸ φᾶρος. Et un peu plus bas : Ἔνθα δὲ περὶ τὰς πλείους φωνὰς ἡ σπουδὴ καὶ τὴν πολυειδῆ ἑκάστου ὀνομασίαν, ὥσπερ ἐν τῷ Περὶ Ποιητικῆς καὶ τῷ τρίτῳ Περὶ Ῥητορικῆς (chap. II) τοῦ ἑτέρου συνωνύμου δεόμεθα, ὅπερ πολυώνυμον Σπεύσιππος ἐκάλει.

plet, une ébauche destinée à recevoir des additions et des corrections nombreuses que l'auteur n'a jamais faites, ou qu'il avait faites dans une autre rédaction, celle dont l'existence est attestée par les témoignages que nous citions tout à l'heure; ou bien la *Poétique* est un extrait du grand ouvrage d'Aristote sur le même sujet, extrait fait par une main très-inhabile, peut-être même d'après quelqu'un de ces manuscrits du philosophe, longtemps conservés dans les caves des héritiers de Nélée, et qui n'en sortirent qu'à moitié détruits et illisibles. On sait, en effet, quelle fut la singulière fortune des manuscrits d'Aristote après sa mort, et, si cette mort qu'on peut dire prématurée, explique beaucoup d'irrégularités choquantes dans la composition de ses derniers ouvrages, on attribue aussi sans invraisemblance une partie de ce désordre aux altérations matérielles qu'avaient subies les manuscrits originaux avant de parvenir entre les mains des grammairiens éditeurs[1].

Quant à la seconde question, elle n'a guère pu être posée que de nos jours. Au temps où Aristote régnait dans les écoles et où les érudits étaient familiarisés par de continuelles lectures avec ses idées et son style, qui eût douté que la *Poétique* fût tout entière du même auteur que la *Rhétorique* et que l'*Organon?* Aujourd'hui, puisque des doutes se produisent, sinon sur l'ensemble de l'ouvrage, au moins sur des paragraphes isolés et même sur d'assez longs chapitres, avant de pousser plus loin nos recherches, commençons par résumer les témoignages et les observations qui établissent selon nous avec évidence l'authenticité de la *Poétique*.

Ne nous arrêtons pas aux témoignages qui montrent seulement qu'Aristote avait traité de la poésie dans un livre

[1] Sur ce sujet, outre le livre de M. Stahr déjà cité, voyez M. Ravaisson, Essai sur la Métaphysique d'Aristote, t. I (1837), p. 3-31, et l'Examen critique du même ouvrage par Ch.-L. Michelet (1836), p. 5-16.

spécial[1], ou à ceux qui font vaguement allusion soit aux divisions de la poésie qu'on trouve aujourd'hui dans le premier chapitre, soit aux recherches sur le langage qu'on trouve dans les derniers. Mais un des plus savants interprètes d'Aristote, Alexandre d'Aphrodisias, renvoie pertinemment au chapitre XXV où est exposée la correction d'Hippias de Thasos sur un passage de l'Iliade[2]. Thémistius critique en propres termes les assertions du chapitre IV, relatives aux progrès de la tragédie, seulement il paraît y avoir lu, au sujet de Thespis, quelque chose qui manque aujourd'hui dans le texte[3]. Le compilateur auquel on doit le recueil de scholies sur l'Iliade, publié par Villoison, nous fournit un indice plus précieux encore et qui jusqu'ici a, je crois, échappé aux éditeurs de la *Poétique*. Dans sa note sur le 73e vers du deuxième chant de l'Iliade, au sujet de la résolution que prend Agamemnon de tenter les Grecs par un faux conseil en les engageant à la fuite, ce scholiaste

[1] David l'Arménien, Comm. sur les Catégories, p. 25; Boèce, sur le traité du Langage, p. 290; et les biographes anonymes d'Aristote.

[2] Sur les Réfutations des Sophistes, c. 4 (p. 299, 643, éd. Brandis): Ἐπιδιορθοῦται δὲ τούτους ἐν τῷ Περὶ Ποιητικῆς, ὡς αὐτὸς Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Ῥητορικῇ φησιν Ἱππίας ὁ Θάσιος. Passage évidemment altéré, mais facile à corriger, puisque le sophiste Hippias n'est pas nommé dans la Rhétorique, tandis que sa conjecture sur le texte d'Homère se retrouve précisément dans la Poétique. Voyez M. Ritter, Préface de son édition de la Poétique, p. XV.

[3] Disc. XXVI, p. 382, éd. Dindorf: Ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγῳδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆς σκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν ἐς τὸ θέατρον, καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει (Poét. c. IV) ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου. Trois autres citations, d'Ammonius (sur le traité du Langage, p. 99), de Philoponus (sur le traité de l'Ame, p. 128), d'Hermias (sur le Phèdre de Platon, p. 111), recueillies par M. Ritter, sont faites en termes trop vagues pour qu'on en puisse rien conclure de certain.

transcrit sous le nom d'Aristote la remarque suivante : « Comment Agamemnon peut-il tenter ainsi les Grecs et s'arranger de façon qu'il arrive presque le contraire de ce qu'il voudrait? D'ailleurs l'empêchement qui survient par le fait de Minerve est un effet de machine (ἀπὸ μηχανῆς). Or, il n'est pas régulier en poésie de dénouer [une intrigue], pas d'autres moyens que ceux que fournit la fable même. »

« Mais, ajoute notre scholiaste, réfutant apparemment le philosophe au moyen d'une autre assertion recueillie dans ses ouvrages, mais Aristote dit que c'est chose poétique d'imiter ce qui est dans l'usage, et [que?] c'est le propre du poëte de mettre en scène des situations pleines de dangers. Or, Agamemnon, après la retraite d'Achille, ne pouvait conduire à la bataille les Grecs découragés, sans avoir d'abord éprouvé leur ardeur; d'ailleurs il s'est assuré d'avance de l'opposition que feront les principaux chefs à son projet de départ, ne songeant pas que les Grecs les prendraient au mot..... Ainsi le poëte a jeté son auditeur dans une douloureuse incertitude. Le revers qui menace et le succès qui arrive ensuite sont d'un effet tragique, c'est de la part du poëte, un beau trait de génie. Le dénoûment d'ailleurs n'est pas un effet de machine, car il n'y a pas machine lorsque les choses se passent selon la vraisemblance, même si un Dieu intervient en surplus, etc. [1]. »

En effet, on lit dans le quinzième chapitre de la *Poétique:* « Il est évident que le dénoûment doit sortir de la fable même et non pas être un effet de machine, comme dans la *Médée* [d'Euripide] et dans l'Iliade ce qui concerne le départ des Grecs; il ne faut se servir de machines que pour ce qui est hors du drame. » Les interprètes ont torturé à plaisir ce passage. Ils ont supposé, l'un, qu'il y était ques-

[1] Comparez la note sur le vers 156.

tion de la *Petite Iliade*, qui comprenait en effet une description du départ des Grecs après la prise de Troie; l'autre que l'allusion se rapportait à quelque tragédie d'Eschyle sur le même sujet. Mais la première partie du texte que nous venons de traduire, lève tous les doutes à cet égard et ne permet plus que deux suppositions : ou bien Aristote avait dans les *Problèmes homériques* jugé cet épisode de l'Iliade exactement comme il est jugé dans sa *Poétique*; ou c'est à ce dernier ouvrage que le scholiaste empruntait le jugement qu'il a discuté. Dans les deux cas, l'authenticité de ce petit livre s'appuie désormais sur une preuve de plus.

Au sujet des vers où Homère nous représente les lances des Grecs fichées en terre par la pointe, pendant les heures de repos, le même scholiaste transcrit la note suivante de Porphyre : « Cette position des lances paraît une faute; plus d'une fois, pendant la nuit, la chute d'une lance a jeté le trouble dans un camp. Aristote résout la difficulté, en disant qu'Homère se conforma toujours aux usages anciens; or, les anciens Grecs faisaient précisément comme font encore aujourd'hui les barbares[1]. » Au xxv[e] chapitre de la *Poétique*, nous trouvons le même vers cité et l'auteur observe « que c'était l'usage des anciens, comme c'est encore l'usage des Illyriens. »

On peut citer un troisième exemple de cet accord entre les extraits des *Problèmes* dans le commentateur d'Homère et le texte actuel de la *Poétique*[2].

[1] Iliade, X, 153.

[2] Scholies sur l'Iliade, X, 252. M. Ritter a signalé les deux derniers exemples p. 265 de son Commentaire; mais ce rapprochement ne l'empêche pas de supprimer comme interpolé tout le chapitre xxv de la Poétique, et voici comment il explique l'interpolation : « Scilicet qui Aristotelis Artem poeticam suorum æqualium usui accommodare ausus est, is cum bene versatus esset in istis quæstionibus et solutionibus, haud licere

Enfin, il n'est pas indifférent de remarquer que, dans le chapitre XIX de la *Poétique*, l'auteur renvoie expressément à sa *Rhétorique* où l'on trouve, en effet, les développements auxquels il se réfère.

Mais, dira-t-on, cette citation de la *Rhétorique* peut aussi n'être que le fait d'un faussaire habile. D'ailleurs, tous ces rapprochements entre divers chapitres de la *Poétique* et des témoignages soit d'Aristote lui-même, soit d'autres écrivains, ne défendent pas les autres chapitres du soupçon d'interpolation. Cela est vrai. Tenons même pour insuffisante l'autorité des manuscrits, dont l'un cependant remonte au XIe siècle[1], et qui tous placent l'ouvrage en question sous le nom d'Aristote. Reconnaissons que le texte des manuscrits a pu être altéré. Alors, pour retrouver le véritable Aristote, il faudra : soit transposer certaines parties du texte, comme l'ont fait Heinsius, au XVIIe siècle, avec une hardiesse peu discrète, puis en 1802, avec beaucoup plus de réserve, M. Hermann ; enfin, en 1821, M. Valett, dont l'édition est une véritable refonte de l'opuscule aristotélique[2]; soit en conservant l'ordre des chapitres, y retrancher tous les passages où l'on croit reconnaître la main

putavit ut huic operi deesset argumenti tam gravis et tam acriter illa ætate exagitati explicatio. Quod igitur abesse sine summo libri detrimento non posse videbatur, id pro virili parte supplere ipse adgressus est. » Il est vrai que M. Ritter, suivant en cela l'opinion d'un grave critique (K. Lehrs, De Aristarchi studiis homericis, p. 227), tient pour apocryphes les prétendus Problèmes homériques d'Aristote.

[1] C'est le ms. n° 1741 de la Bibliothèque nationale de Paris.

[2] Aristotelis De Arte poetica liber in de re tragica commentationem revocatus (Goslar, 1821). M. Henri Martin propose aussi et discute, surtout d'après Hermann, une division des chapitres plus rationnelle que celle des manuscrits. (Analyse critique de la Poétique d'Aristote, Caen, 1836.) M. Hartung a pris les mêmes libertés dans son ouvrage intitulé : Doctrines des anciens sur la poésie, comparées avec celles des meilleurs critiques modernes (en allem., Hamburg et Gotha, 1845).

d'un faussaire, ce qui est la méthode de M. Ritter dans son élégante édition publiée à Cologne en 1839. Dans ce dernier cas, les interpolations se démontrent, 1° par la contradiction du texte avec d'autres écrits tout à fait authentiques du même auteur, ou avec les opinions qui lui sont expressément attribuées par d'autres écrivains de l'antiquité; 2° par des incohérences de doctrine entre les diverses parties du même livre; 3° enfin par des dissemblances choquantes de style et de méthode.

Les preuves du premier genre se réduisent, pour la *Poétique,* à une seule. Dans le chapitre vingtième, Aristote distingue, entre autres éléments du langage, quatre parties du discours, le nom, le pronom, la conjonction, les *arthra* (pronoms et articles). Au contraire, Denys d'Halicarnasse[1], puis Quintilien[2], paraissant traduire Denys, affirment qu'Aristote et Théodecte, son contemporain et son ami, ne reconnaissaient que trois parties du discours, le nom, le verbe et la conjonction; d'où il semble résulter qu'une portion au moins de ce vingtième chapitre n'est pas authentique. Mais Denys et Quintilien eux-mêmes ne se trompent-ils pas en portant à trois le nombre des parties du discours selon Aristote, puisque, dans le traité *du Langage,* ce philosophe ne reconnaît positivement que le nom et le verbe; puisque, dans la *Rhétorique*[3] et dans les *Problèmes*[4], il ne mentionne les conjonctions qu'incidemment et comme parties accessoires? Aussi est-ce une tradition chez les grammairiens latins, depuis Varron jusqu'au moyen âge, que le Stagirite, comme Platon dans son *Cratyle*, admettait seulement deux parties du discours; aussi saint Augustin dit-il avec beaucoup de justesse, dans le premier chapi-

[1] De l'Arrangement des mots, c. II.
[2] Institut. orat. I, 4, § 18.
[3] III, 5. Cf. 12.
[4] XIX, 20.

tre de ses *Catégories*, que des huit parties du discours, ordinairement distinguées par les grammairiens, Aristote n'en reconnaissait que deux comme essentielles, le nom et le verbe ; que les autres étaient plutôt des copules, des termes de liaison, « compagines orationis potius quam partes « esse debere nominari. » Remarquez, d'ailleurs, que dans le passage de la *Rhétorique* où il signale l'utilité des conjonctions pour la correction du langage, Aristote comprend, sous ce mot σύνδεσμος, non-seulement ἐπεί et γάρ, mais encore les locutions ὁ μέν-ὁ δέ, ἐγὼ μέν-ὁ δέ, qui renferment des pronoms ; il n'avait donc plus qu'un pas à faire pour dégager de ces locutions conjonctives les pronoms qui y sont enfermés : c'est précisément ce que fait l'auteur de la *Poétique*. Il y a donc, du traité *du Langage* à la *Rhétorique* et de la *Rhétorique* à la *Poétique*, un progrès tout naturel d'analyse grammaticale. Que si les stoïciens ont, aux yeux de Denys et de Quintilien, l'honneur de cette innovation, c'est probablement qu'au lieu de considérer, à l'exemple d'Aristote, la conjonction et l'*arthron*, comme des parties secondaires du discours, ils leur ont donné rang à côté des deux parties signalées par les philosophes leurs prédécesseurs. La même chose précisément est arrivée pour l'adjectif et le substantif, d'abord confondus en une seule espèce de mots (les *noms*), puis élevés, pour ainsi dire, au titre de parties du discours, lorsque les différences importantes qui les séparent ont été mieux comprises.

S'appuiera-t-on maintenant sur les sens divers que l'auteur de la *Poétique* donne quelquefois au même mot en différents endroits de son livre ? Mais presque toujours ces variétés de sens s'expliquent par le changement du sujet ; ainsi dans le chapitre sixième on lit : « J'appelle λέξις le corps même de la pièce en vers (par opposition au spectacle et à la musique) ; » et un peu plus bas : « J'appelle λέξις (par opposition à la pensée, διάνοια, qu'il a définie deux

lignes auparavant), l'expression [des idées] au moyen des mots; ce qui s'applique aux vers comme à la prose. » Il y a sans doute quelque inconvénient à employer ainsi le même terme pour deux idées notablement distinctes; mais ce n'est pas une raison pour conclure de cette différence entre les deux phrases que l'une est de l'écrivain original et l'autre d'un faussaire. Quelque gloire que mérite Aristote pour avoir introduit dans les discussions scientifiques une méthode précise et rigoureuse, son style n'a pas encore l'uniforme précision du style d'un Descartes ou d'un Pascal. On ne saurait dire combien de passages de ses écrits le montrent hésitant entre deux expressions inégalement exactes de sa pensée, prenant tantôt l'une, tantôt l'autre, et dans le même chapitre donnant tour à tour à un seul et même mot le sens général et populaire ou le sens particulier à la théorie qu'il expose[1]. Ce qu'on pourrait appeler l'art de philosopher s'est perfectionné encore depuis le Stagirite.

Quant aux différences de style et de méthode entre la *Poétique* et les autres écrits d'Aristote, elles sont encore moins concluantes. L'ingénieux auteur des objections que nous venons de combattre ne s'est pas tenu assez en garde contre des préventions toutes systématiques qui faussent son jugement. Supposant d'abord que la *Poétique* avait dû être interpolée, il veut que l'interpolateur ait été quelque péripatéticien, maladroit imitateur du maître; puis, se créant de la manière d'Aristote un idéal particulier, il en rapproche avec malice l'infidèle image que lui en offrent certaines pages de la *Poétique*, il s'indigne des dissemblances et s'écrie : « Qui hæc partim obscura, partim absurda et inutilia « Aristoteli, acutissimo homini prudentissimoque harum « rerum arbitro, tribuere potest, is judicio suo fruatur : ego

[1] Comparez plus bas, § 10.

« non potui[1]. » Il n'y aurait qu'une bonne manière de justifier des assertions si tranchantes, ce serait de lire avec soin tous les ouvrages d'Aristote, et de le comparer sans cesse à lui-même; et si de cette comparaison ressortaient des différences flagrantes de doctrine et de langage, alors on serait fondé à combattre l'autorité de la tradition qui range notre *Poétique* parmi ses écrits authentiques. Or M. Ritter ne s'est pas préparé à sa tâche de censeur par cette consciencieuse étude. Il sort bien rarement du cercle étroit des ouvrages d'Aristote vulgairement expliqués dans les écoles, et encore lorsqu'il rencontre dans ces ouvrages quelque trait analogue à un passage de la *Poétique*, tout préoccupé de la thèse qu'il s'est donnée à soutenir, il tire de ce rapprochement les conséquences les moins vraisemblables. Ainsi, dans le chapitre dont nous avons déjà examiné plus haut l'authenticité, l'auteur de la *Poétique* définit la proposition dans les mêmes termes, *à un mot près*, que l'auteur du traité *du Langage;* ce mot seul suffit à M. Ritter pour déclarer que son stoïcien interpolateur n'a pas compris la définition authentique d'Aristote. En général, il condamne, comme interpolés, 1° tout passage qui rompt ou seulement embarrasse la marche du raisonnement, comme si cet abus des parenthèses n'était pas très-fréquent dans Aristote; 2° les citations d'une brièveté énigmatique, comme si Aristote ne comptait pas souvent sur les souvenirs de ses compatriotes pour suppléer à l'insuffisance de ses citations, comme si la *Rhétorique*, la *Politique* et les *Morales* n'abondaient pas en traits de ce genre; 3° les citations d'auteurs obscurs, comme si Aristote n'avait pas une science minutieuse de la littérature de son temps, lui qui, dans ses *Problèmes*[2], rappelle, à titre d'exemple célèbre, le poëte

[1] Commentaire sur le chap. xx, p. 230.

[2] XXX, 1 : Μάρακος δὲ ὁ Συρακούσιος καὶ ἀμείνων ἦν ποιητής, ὅτ' ἐκσταίη.

Maracus, absolument inconnu aujourd'hui; lui qui, seul de toute l'antiquité, nous a fait connaître Phaléas le Chalcédonien, dont il analyse l'utopie dans sa *Politique*. Enfin, M. Ritter croit deviner son faussaire à une foule de négligences de style, souvent réelles, mais dont les exemples abondent dans les ouvrages les plus authentiques d'Aristote. Aussi, quand la critique a voulu combattre les conclusions du livre de M. Ritter (et, en Allemagne, le débat s'est bien vite ouvert de tous côtés), M. Lersch[1], M. Düntzer[2], M. Spengel[3], M. Mommsen[4] ont eu la même pensée d'opposer au savant éditeur de la *Poétique*, l'Aristote de l'*Organon*, de la *Physique*, de tous les livres enfin dont l'authenticité est garantie par une tradition non interrompue d'imposants témoignages; et, dans ces livres, ils lui ont montré tantôt les doctrines, tantôt les inégalités de rédaction et les négligences de style, qu'il avait prises dans la *Poétique* pour des indices d'interpolation. Je n'ai pas voulu reprendre ici en détail une polémique qui, sur ce point, semble épuisée; on en retrouvera quelques épisodes dans mon Commentaire sur le texte d'Aristote. Il me suffisait d'avoir posé nettement le problème et indiqué les principaux arguments qui se sont produits dans la discussion. D'ailleurs les détours par lesquels j'ai amené le lecteur à l'examen de la *Poétique* n'ont pas été, je l'espère, inutiles pour lui : ils l'ont familiarisé avec la méthode aristotélique, et ils l'ont préparé à reconnaître cet opuscule pour un de ceux où les qualités et les défauts même de la pensée comme du style trahissent le plus clairement la main d'Aristote.

[1] Philosophie du langage chez les anciens, partie II (Bonn, 1840), p. 256-280, Défense du chapitre XX de la Poétique.

[2] Défense de la Poétique d'Aristote (en allem., Brunswick, 1840).

[3] Journal philologique de Darmstadt, 1841, p. 1252.

[4] J.-T. Mommsen, De Aristotelis Poeticæ capp. I-IX contra F. Ritterum (Kiel, 1842).

Maintenant, à quelle date faut-il rapporter la *Poétique* et à quelle classe parmi les écrits d'Aristote? Sur ces deux questions aucun témoignage ne nous fournit de réponse précise; les inductions seules sont permises, mais des inductions qui atteignent un haut degré de vraisemblance.

Nous avons vu que le traité *du Langage* paraît antérieur à la *Rhétorique* et à la *Poétique*. La *Politique* se réfère à la *Poétique* comme à un livre qui n'existait pas encore (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν); au contraire dans les quatre passages de la *Rhétorique* auxquels nous avons renvoyé plus haut, ce livre est cité comme existant déjà (διώρισται, εἴρηται); sa composition paraît donc se placer entre celle du traité *du Langage* et de la *Politique*, d'une part, et, de l'autre, celle de la *Rhétorique*. Tous ces ouvrages d'ailleurs appartiennent évidemment à la pleine maturité du génie d'Aristote, à cette dernière période de sa vie où, partagé entre son enseignement du Lycée et le souci de l'avenir, Aristote reprenait une à une toutes ses études, coordonnait ses recherches, transformait en la ramenant à un ensemble méthodique la doctrine jadis déposée dans ses dialogues et dans ses recueils d'érudition. Rien ne nous offre une plus pure et plus majestueuse idée de la science que ces derniers travaux du Stagirite. Il a écrit lui-même quelque part que « la vie selon l'intelligence est divine [1]. » Il y a en effet quelque chose de divin dans la continuité d'austères méditations que supposent de tels ouvrages. « Pendant deux ans que Newton, dit un de ses biographes, employa pour préparer l'immortel ouvrage des *Principes de la philosophie*, où tant de découvertes admirables sont exposées, il n'exista que pour calculer et penser; et si la vie d'un être soumis aux besoins de l'humanité peut offrir quelque idée de

[1] Morale Nicom. X, 7. Chapitre aussi remarquable par la beauté du style que par l'élévation des idées, et dont on retrouvera une page citée plus bas, à la fin du § 7

l'existence pure d'une intelligence céleste, on peut dire que la sienne présenta cette image. Souvent perdu dans la méditation de ces grands objets, il agissait sans songer qu'il agît, et sans que sa pensée semblât conserver aucun lien avec son corps[1] ». La vieillesse d'Aristote ressemble à ces deux années du grand astronome. Le métaphysicien qui rédigeait la théorie des quatre principes, le logicien qui formulait les règles, alors neuves[2], et déjà définitives du raisonnement, avec toutes leurs applications dans l'art de convaincre et de persuader, le politique qui traçait d'une main si ferme l'origine, les divisions, le progrès et la décadence naturelle des divers gouvernements, les principes de la prospérité matérielle et morale des peuples, enfin l'historien profond de la nature, a dû s'ensevelir dans la contemplation et l'analyse du vrai, pour achever si vite tant d'œuvres, dont chacune suffirait seule à la gloire d'un philosophe. Son style est encore une image de la solitude contemplative où il s'enferma, ce style si dégagé de toute ambition littéraire, si beau cependant en plus d'un endroit par sa simplicité même et par la force des grandes idées qu'il exprime. On sent que le philosophe ne s'adresse plus au peuple, comme autrefois dans ses dialogues, mais à un petit nombre d'auditeurs initiés ; quelquefois même à la prodigieuse concision du langage on croit reconnaître un de ces monologues où la conscience n'a plus d'autre interlocuteur qu'elle-même, et où la pensée ne songe pas à prendre une forme qui la rende intelligible hors de son sanctuaire intime.

A ces deux manières de philosopher, l'une populaire et facile, l'autre laborieuse et savante, répond une division qu'Aristote déjà paraît avoir établie entre ses ouvrages et sur

[1] J.-B. Biot, Vie de Newton, dans la Biographie universelle.

[2] Voyez la déclaration d'Aristote sur ce point à la fin des Réfutations des Sophistes, et l'ouvrage de M. Barthélemy-Saint-Hilaire sur la Logique d'Aristote (Paris, 1838), t. I, p. 115.

laquelle ont beaucoup discuté ses disciples et ses interprètes, les anciens comme les modernes.

Les généralités superficielles, les digressions historiques, les démonstrations seulement probables, les discussions *dialectiques*, c'est-à-dire, d'un caractère peu rigoureux, constituaient la philosophie et l'enseignement extérieur ou *exotérique*, accessible par conséquent au vulgaire des auditeurs. Au contraire, toute théorie remontant jusqu'aux premiers principes, démontrée avec une méthode sévère, sans ménagement pour l'intelligence de l'auditoire, sans autre préoccupation que celle de la vérité, s'appelle philosophie ou enseignement intérieur, *ésotérique*, *acroatique* ou *acroamatique*, trois synonymes exprimant au même degré l'intimité du professeur et de ses élèves. Tout livre ou même toute partie d'un livre où domine le premier caractère, les dialogues, par exemple, les *Réfutations des sophistes*, les *Topiques*, la *Rhétorique*, les *Météorologiques* et l'*Histoire des Animaux*, appartiennent à la première classe. Dans la seconde se rangent les *Leçons de Physique* (φυσικαὶ ἀκροάσεις) dont le titre seul indique la forme, la *Métaphysique*, excepté les chapitres qui renferment l'histoire des opinions des philosophes, la plus grande partie des *Morales*, les *Analytiques*, etc. Là, en effet, la pensée procède avec une absolue rigueur d'analyse, elle sonde à fond tous les mystères, elle ne recule devant aucune aridité dans la démonstration ; ce sont moins des ouvrages en forme que des mémoires (ὑπομνήματα, *commentarii*), qui, comme la *Métaphysique*, n'ont pas toujours reçu les dernières corrections de l'auteur et ont besoin d'être complétés, éclaircis par les souvenirs d'un enseignement oral. Aussi, dans une prétendue lettre à Alexandre, qui lui reprochait d'avoir livré au vulgaire le secret de sa doctrine, en publiant ses livres acroatiques, Aristote s'excuse par la raison que le texte de ces écrits n'est rien pour ceux qui n'ont pas entendu

le maître dans son école. La lettre en question est sans doute apocryphe ; mais le fait qu'elle suppose est vrai. On ne peut méconnaître l'extrême difficulté de comprendre aujourd'hui certaines parties des traités *acroatiques* en l'absence des commentaires que pouvaient seuls rédiger avec une autorité suffisante les disciples immédiats de l'auteur. Heureusement cette difficulté ne porte jamais sur les idées fondamentales de sa philosophie.

Aucun, je crois, des érudits qui ont examiné la question de l'enseignement intérieur et de l'enseignement extérieur d'Aristote, pas même M. Ravaisson qui, après avoir élargi le débat par des recherches nouvelles, le ferme par des conclusions d'une lucidité décisive[1], n'a cherché dans quelle catégorie on devait ranger la *Poëtique*. D'après les définitions qui précèdent, on voit que parmi les ouvrages d'Aristote, il y en avait qui n'offraient pas exclusivement le caractère exotérique ou le caractère ésotérique, et qu'un même ouvrage peut appartenir aux deux catégories, grâce à la diversité des développements qu'il renferme. Par la nature du sujet, qui n'exigeait pas les plus sévères procédés de l'analyse, par son analogie avec la *Rhétorique*, notre *Poëtique* semble plus voisine des livres de doctrine publique que des livres de doctrine réservée ; cependant, sans parler même des altérations évidentes qu'a subies, dans les manuscrits, le texte de cet opuscule, la brièveté, souvent obscure, du style, la rigueur des définitions, l'abondance des observations minutieuses exprimées à demi-mot, permettent de le considérer comme un manuel destiné à recevoir des leçons du professeur le supplément de lumière qui lui manque aujourd'hui. Au reste cette question est pour nous fort secondaire ; ce qu'il importait de savoir et ce que nous croyons avoir démontré, c'est que la *Poëtique* est le dernier

[1] Essai sur la Métaphysique d'Aristote, t. I, p. 205-244.

ouvrage d'Aristote sur ce sujet dont il s'occupa toute sa vie et comme historien et comme philosophe, et qu'elle appartient à la classe des traités où Aristote, déjà vieux et déjà illustre, exposa méthodiquement l'ensemble de ses doctrines. Nous pouvons donc, sauf la réserve que nous imposent, dans quelques parties, les lacunes et les obscurités du texte, y chercher avec confiance les principaux traits de sa théorie des beaux-arts; nous puiserons dans ses autres ouvrages pour l'éclaircir et la compléter.

§ 5. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Première partie : principes généraux ou métaphysique de l'art.

On l'a dit souvent, chacun des grands dialogues de Platon renferme comme une philosophie tout entière : une question spéciale y est traitée, mais à propos de cette question l'auteur parle à peu près de toutes les autres. Dans ces disputes de Socrate avec les sophistes, où chacun se montre avec son caractère, soit au milieu d'Athènes, soit en présence des grands spectacles de la nature, il y a quelque chose de vivant et d'animé : c'est le drame de l'école, comme la comédie est le drame de la vie publique et de la vie privée[1]. Aristote, au contraire, nous offre la science dégagée de tout intérêt dramatique, réduite à ses plus précises formules, divisée en une série de traités dont chacun a ses limites et tient sa place dans l'ensemble d'une vaste théorie

[1] La dissertation de Danzel intitulée : Plato philosophiæ in disciplinæ formam redactæ parens et auctor (Leipzig, 1845), traite moins de la forme littéraire que de la forme scientifique des doctrines de Platon. Il y a plus à profiter, sur ce sujet, dans une ingénieuse dissertation de M. Ch. Lenormant : Quæstio cur Plato Aristophanem in Convivium introduxerit (Paris, 1838). On lira aussi avec fruit le discours de M. Prince intitulé : La Muse de Platon, développement de l'hellénisme dans ses rapports avec l'idée de la science (Neufchâtel, 1844), où l'auteur montre bien comment les principes de la philosophie platonicienne se rattachent à la sagesse poétique d'Homère et d'Hésiode.

de la nature et de l'esprit humain. On rencontre, il est vrai, plusieurs notions relatives à la haute critique répandues dans les divers ouvrages d'érudition et de littérature dont nous avons parlé plus haut, et dans la *Métaphysique*, la *Politique*, la *Morale*, où il nous faut aujourd'hui les chercher, la *Poëtique* ne nous étant parvenue que fort incomplète; cependant ce dernier ouvrage devait certainement contenir, selon la pensée de l'auteur, toutes ses idées sur la poésie, et comme tel, il avait sa place à côté de la *Rhétorique*. Aristote a marqué lui-même, avec la brièveté excessive qui caractérise souvent ces résumés de leçons adressées à un auditoire intime, le lien qui unit l'art oratoire et l'art poétique à la partie des sciences philosophiques vulgairement comprise par les modernes sous le nom d'*Organon*; c'est au quatrième chapitre du livre *sur le Langage* : « La proposition est une énonciation significative et complexe, dont chaque partie séparément exprime une idée, mais non une affirmation ou une négation. Par exemple, le mot *homme* exprime quelque chose, mais sans affirmer que ceci est ou n'est pas ; pour qu'il y ait proposition il faut ajouter un mot à *homme* . . . Toute proposition n'est pas jugement, mais seulement celle qui implique erreur ou vérité. Or cela n'a pas toujours lieu. Par exemple, un souhait (c'est-à-dire une proposition optative) est une proposition, mais qui n'est ni vraie ni fausse[1]. Laissons de côté ces formes de langage *dont l'examen appartient à la Rhétorique et à la Poétique*, l'objet de la présente étude (c'est-à-dire, de la logique) est la proposition-jugement. » Ces dernières lignes sont caractéristiques et l'importance, je crois, n'en a pas été assez re-

[1] Ἀποφαντικὸς δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ' ἐν ᾧ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει. Οὐκ ἐν ἅπασι δὲ ὑπάρχει, οἷον ἡ εὐχὴ λόγος μέν, ἀλλ' οὔτε ἀληθής, οὔτε ψευδής. Voyez le commentaire d'Ammonius sur ce passage, et les premières lignes du commentaire d'Alexandre d'Aphrodisias sur les Topiques, où l'on retrouve quelque chose de la comparaison que fait ici Aristote.

marquée. Ainsi, au sommet de la science, Aristote place la métaphysique, qui traite de l'être par excellence et des premiers principes ; par les *Catégories* et le traité *du Langage* il nous conduit à l'*Analytique* ou démonstration du vrai par les infaillibles procédés du syllogisme ; puis vient, dans les *Topiques*, l'art de connaître et de démontrer le vraisemblable en tant que vraisemblable, c'est-à-dire l'art du dialecticien. Puis, comme le dialecticien peut prétendre donner pour vrai ce qui n'est que vraisemblable (et alors il s'appelle sophiste), dans les *Réfutations* Aristote nous apprend les principaux moyens de résoudre ces sophismes. Jusqu'ici il n'est question que de procédés rationnels ; toutes les phrases analysées se réduisent à des propositions-jugements, à ces propositions auxquelles nos langues classiques consacrent la forme du verbe appelée l'indicatif. Mais que la proposition renferme un vœu, un commandement ou une condition ; que l'idée qu'elle exprime ne soit plus une conception absolue, mais contingente, mêlée au sentiment et à la passion, ce qui dans le langage se marque par l'emploi des modes autres que l'indicatif, alors la proposition n'appartient plus à la logique. La parole qui persuade, non par le raisonnement seul, mais aussi par l'émotion, par la peinture des mœurs, c'est l'éloquence : l'orateur est dans les assemblées publiques et les tribunaux, ce que le dialecticien est dans les discussions de l'école : *la Rhétorique est le pendant de la Dialectique*[1], et, comme telle, se range de plein droit à la suite de cette dernière. Après l'éloquence viendra la poésie qui n'est, elle aussi, qu'une manière d'instruire les âmes en les charmant ; la *Poétique* fermera donc le cercle de ces théories qui comprennent toutes les facultés rationnelles et créatrices de

[1] Rhétorique, I, 1 ; passage habilement commenté par M. Rossignol dans le Journal des Savants, septembre 1842.

l'esprit humain [1]. Pour achever l'étude de l'homme il ne restera plus qu'à analyser sa vie morale, son rôle dans la famille et dans l'État: c'est l'objet de l'*Éthique*, de l'*Économique* et de la *Politique*.

Mais toute la différence de l'éloquence et de la poésie, comparées à la logique, se réduirait-elle donc à la différence des propositions qu'elles emploient? Non sans doute, et l'on aurait tort de s'arrêter à cette stricte conséquence des distinctions établies dans le traité *sur le Langage*. La logique est une science plutôt qu'un art; la rhétorique et la poétique sont des arts. Aristote ne le démontre pas formellement, mais cela ressort avec certitude de son ingénieuse théorie sur la science et l'art, que nous allons maintenant exposer.

L'intelligence (διάνοια) a, selon Aristote [2], trois fonctions distinctes: la fonction contemplative, la pratique, la créatrice (ποιητική). La première est celle qui nous met en rapport avec le vrai absolu, avec la réalité qui ne peut être autrement qu'elle n'est conçue par l'intelligence; contempler cette vérité suprême, c'est la sagesse, le plus noble exercice de nos facultés, l'état le plus indépendant de tout besoin physique, le bonheur le plus parfait que le comporte l'humanité; c'est presque un bonheur divin. Mise en rapport avec les objets que notre âme désire ou qu'elle repousse, qu'elle aime ou qu'elle hait, l'intelligence éclaire

[1] Voilà sans doute pourquoi les anciens commentateurs comprenaient dans l'Organon la Rhétorique et la Poétique. (Barthélemy-Saint-Hilaire, De la Logique d'Aristote, t. II, p. 119.) Ces rapports de l'Organon avec la Rhétorique et la Poétique sont aussi l'objet d'une thèse de M. Fortoul : Aristotelis Logice, Rhetorice, Poetice, quibus utantur communibus principiis (Lyon, 1840).

[2] Voyez Métaphysique, VI, 1; VII, 7. Morale Nicom. VI, 4; et comparez M. Ravaisson, Essai sur la Métaphysique, t. I, p. 250 et suiv., p. 442 et suiv.

notre volonté pratique (προαίρεσις), en détermine les mouvements, et devient ainsi la cause de nos actes (πράξεις); elle répond, en morale, à la vertu qu'on appelle prudence (φρόνησις), qui est le guide de la vie, qui fait les hommes habiles à gouverner leur famille ou l'État. Ce n'est déjà plus une science, parce qu'elle n'a pas pour objet, comme la contemplation, une vérité absolue, immuable, nécessaire, mais quelque chose de variable selon les lieux et les temps. Ce n'est pas non plus un art, car le propre de l'art, c'est de *créer*; l'acte qui a pour objet quelque chose de différent de lui-même, qui n'est point à lui-même sa propre fin, est proprement une opération de l'art (ποίησις). En d'autres termes, et pour laisser parler Aristote[1] : « Ce qui peut être autrement qu'il n'est, est un fait de *création* ou d'*action*; créer et agir sont deux choses différentes (et sur ce point l'auteur renvoyait, pour plus de détails, à ses discours *exotériques*), de sorte que la faculté d'agir avec réflexion diffère de celle de créer avec réflexion; l'une des deux n'implique pas l'autre : l'action n'est pas création, la création n'est pas action. Si l'architecture est un art et une faculté d'agir avec réflexion, s'il n'y a pas d'art qui ne soit une telle faculté, ni de telle faculté qui ne soit un art, l'art [proprement dit] peut se définir la faculté de créer le vrai avec réflexion. Tout art a pour office d'engendrer, d'inventer, de chercher les moyens de produire une chose qui pouvait être ou ne pas être, et dont le principe se trouve dans l'être créateur, non dans l'objet créé. Car il n'y a pas d'art des choses qui existent ou qui naissent nécessairement, ni des choses que produit la nature, ces choses-là ayant en elles-mêmes leur raison d'être. Or, si créer et agir sont deux facultés différentes, l'art dépend nécessairement de la première, non de la seconde. On peut dire, à quelques

[1] Morale Nicom. VI, 4.

égards, que l'art et le hasard ont même objet, selon ce mot du poëte Agathon :

L'art aime le hasard et le hasard aime l'art.

Ainsi l'art est comme une faculté de réaliser le vrai avec réflexion ; l'incapacité contraire (ἀτεχνία) réalise le faux avec réflexion dans les choses qui peuvent être autrement qu'elles ne sont. »

Sous la sécheresse de cette analyse, que j'ai voulu reproduire aussi fidèlement qu'il m'était possible, il y a un sens profond : la définition du génie poétique n'est pas explicite encore, mais « réaliser le vrai (et l'on sait combien, pour Platon et Aristote, le vrai et le beau sont identiques l'un à l'autre) par une création raisonnée, » n'est-ce pas précisément l'office du poëte ? L'artiste, en effet, ne diffère-t-il pas du savant en ce que l'un tire vraiment son œuvre de lui-même et y attache davantage sa propre personnalité, tandis que l'autre ne fait que mettre en lumière une vérité indépendante en quelque sorte de son inventeur, et qui, une fois produite, se répand parmi les hommes, comme un bienfait de la nature, sans provoquer leur reconnaissance ? Le nom d'Homère est inséparable de l'Iliade, l'*Œdipe-Roi* rappellera toujours le nom de Sophocle ; au contraire, que de sublimes inventions de Pythagore et d'Archimède sont entrées dans le domaine commun de la science, sans que personne aujourd'hui songe, en les admirant, au génie qui les a découvertes[1] ! Maintenant, la création poétique, si elle se distin-

[1] Aristote se rencontrerait ainsi avec Buffon, Discours sur le Style : « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité ; si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se trans-

gue nettement de la science, ne diffère pas moins de l'action[1]. La liberté morale, dans son exercice, a pour but un acte bon ou mauvais, rien de plus : l'acte peut laisser un souvenir dans la conscience ou dans l'histoire, mais il est en soi quelque chose de pur et d'abstrait, qui se confond presque avec sa propre cause, c'est-à-dire avec l'énergie libre d'un être pensant. Le but de l'art, au contraire, c'est une œuvre qui subsiste, en réalité, non pas seulement en souvenir, après l'acte qui l'a produite ; c'est une maison, par exemple, ou un poëme. Dans une opération de l'art, il y a trois choses à considérer : la matière (ὕλη) sur laquelle on opère, la forme (εἶδος) que l'on donne à la matière, enfin l'acte (ποίησις) qui s'interpose entre la matière et la forme ; l'œuvre qui résulte de ce rapprochement de la forme et de la matière est comme une troisième essence (ἡ τρίτη οὐσία ἐκ τούτων) créée par l'artiste selon le type qui était dans son âme (τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ). D'un autre côté, l'art, parce qu'il est une création, ne se confond pas pour cela avec les forces créatrices de la nature. Celles-ci agissent fatalement et en un seul sens : le froid ne peut produire que le froid, le chaud que le chaud ; dans l'acte mystérieux de la génération, l'homme n'engendre que l'homme. Mais l'art est une faculté libre et intelligente de créer ceci ou cela[2], de réaliser le beau ou le laid. Prenons, selon le procédé habituel d'Aristote, un exemple parmi les faits les plus vulgaires et les plus faciles à saisir. Dans la construction d'un édifice, il y a des forces qui agissent selon une loi invariable : ce sont les propriétés des matériaux que l'architecte emploie ;

portent et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même ; le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer. »

[1] Voyez, pour ce qui suit, Métaphysique, III, 2 ; IV, 2 ; V, 24 ; VII, 7 ; VIII, 2.

[2] Μετὰ λόγου. Cf. Métaphysique, IX, 2.

placée d'une certaine façon, la pierre ne peut pas indifféremment produire l'équilibre ou le détruire, elle n'aura qu'un de ces deux effets à l'exclusion de l'autre ; le ciment, à son tour, ne peut servir à disjoindre; il opère la cohésion des diverses parties d'un mur, rien de moins, rien de plus. Le génie seul de l'architecte varie librement dans son action : c'est le propre caractère de la création intelligente, de l'art.

Mais tous les arts n'ont pas la même dignité ni la même importance, les uns ayant pour objet de satisfaire aux besoins du corps, comme font les métiers, ou d'acquérir des richesses, comme la banque et le négoce, sont indignes du philosophe et même de l'homme libre. Les autres se proposent d'embellir et de charmer la vie, ils ont en vue le beau, ce sont les arts libéraux[1], les *beaux-arts*, expression inconnue d'Aristote, mais qui rend si bien sa pensée sur ce point, que nous ne craignons pas de l'employer dans l'exposition de sa théorie.

On voit maintenant par quel lien étroit la *Rhétorique* et la *Poétique* tiennent aux autres ouvrages du Stagirite. Toutefois ce rapport, c'est dans la *Métaphysique* et la *Morale* que nous en avons trouvé les preuves. La *Poétique*, telle que nous la possédons aujourd'hui, ne reprend pas les choses de si haut. Elle suppose acceptée la définition de l'art en général, et elle traite, sans autre préambule, d'abord des arts d'imitation, puis spécialement de la poésie.

On comprend sous le nom général d'art d'imitation ceux

[1] Métaphysique, I, 1; Politique, IV, 3; VII, 13; VIII, 3. Tout en reconnaissant la force convaincante des arguments sur lesquels repose la nouvelle disposition des livres de la Politique admise par M. Barthélemy-Saint-Hilaire, je me conforme, dans mes citations, à l'ordre ancien, parce que c'est l'ordre suivi par tous les éditeurs à l'exception de M. Barthélemy-Saint-Hilaire, et que ce dernier même a eu soin de conserver entre parenthèses les chiffres de l'ancienne division.

qui reproduisent une image plus ou moins directe de la nature soit par la couleur et les gestes, en s'adressant aux yeux, soit par les sons (musique et paroles) en s'adressant aux oreilles. Ces derniers, dont la théorie fait précisément l'objet d'une poétique, se distinguent eux-mêmes, 1° par le procédé d'imitation, 2° par les objets de l'imitation; 3° par la manière d'imiter.

1° On peut imiter avec la musique, avec les paroles, soit en vers, soit en prose; et ces divers procédés peuvent être employés ensemble ou séparément l'un de l'autre : ainsi la musique et les vers concourent à l'imitation dans le drame; la musique imite seule dans les airs qui se jouent sur la cithare ou sur la flûte; l'épopée imite par les vers seuls sans accompagnement.

2° Les objets de l'imitation sont ou bons ou mauvais. S'il s'agit des hommes, on peut les représenter pires qu'ils ne sont, meilleurs qu'ils ne sont, ou tels qu'ils sont. De là, autant de différences entre les imitations comprises par la poétique.

3° D'autres différences naîtront de la manière d'imiter : si le poëte se tient constamment en scène, c'est la méthode narrative; si, au contraire, il se cache toujours derrière des personnages qu'il fera parler, c'est la méthode dramatique. Une façon intermédiaire est celle d'Homère ou de l'épopée en général, qui tantôt laisse le poëte en scène, tantôt y place ses personnages.

Jusqu'ici Aristote ne fait guère que reproduire la division que nous avons trouvée dans Platon; sans nommer son maître, dans ces premières pages, il le suit évidemment de très-près[1], mais il ne tarde pas à tirer de ces principes élémentaires des conséquences originales et neuves.

[1] M. Forchhammer a dressé le tableau synoptique de cette concordance de Platon et d'Aristote, dans un programme universitaire De Aristotelis Poetica ex Platone illustranda. (Kiel, 1848.)

De ce que les compositions poétiques peuvent différer de trois manières principales il résulte que, selon le point de vue où l'on se place, deux poëtes appartiendront à la même classe d'*imitateurs* ou à des classes différentes : ainsi, à tel égard, Homère et Sophocle sont des imitateurs dans le même genre, puisque tous deux imitent la nature humaine dans sa beauté ; à tel autre égard, Sophocle et Aristophane pourront être rapprochés l'un de l'autre, puisque tout deux imitent par l'action dramatique. Il s'agit donc moins, dans ce qui précède, de classer rigoureusement les œuvres et les hommes que de distinguer et de caractériser les divers éléments de l'imitation. Parmi ces éléments, le mètre semble le moins essentiel ; quoique la plupart des hommes ne reconnaissent guère la poésie qu'à l'emploi du vers, il est cependant vrai que les vers seuls ne constituent pas un poëme. On pourrait mettre en vers les récits d'Hérodote, on n'en ferait pas une épopée ; réciproquement si l'on regardait la versification comme un élément nécessaire de la poésie, quel nom faudrait-il donner aux *mimes* de Sophron et de Xénarque et aux *dialogues socratiques?* On voit, d'une part, qu'Aristote tranchait sans hésiter la question, si souvent débattue depuis, des poëmes en prose ; et, d'autre part, avec quelle franchise il signalait dans ces compositions où Platon avait excellé et où lui-même s'était essayé dans sa jeunesse, un des propres caractères de la poésie, l'imitation.

Mais si Hérodote reste un historien, quand même il eût écrit en vers, comme quelques chroniqueurs du moyen âge ; si Platon est toujours un peu poëte, quoiqu'il ait écrit en prose, quel est donc l'objet véritable de l'imitation poétique? Est-ce le réel ou l'imaginaire? Car apparemment le récit d'Hérodote reproduit, en les imitant par le langage, les faits du passé, la physionomie des anciens héros ; et les disciples de Socrate, dans leurs dialogues, racontaient aussi des

conversations, exposaient ou du moins voulaient exposer avec fidélité les doctrines de leur maître; il y a, par conséquent, une imitation historique, à moins cependant qu'on ne veuille, comme Platon fait quelque part[1], refuser le nom d'imitation à toute œuvre qui n'est que narrative et dont l'auteur ne disparaît pas complétement derrière ses personnages; mais ce serait là un moyen trop commode de résoudre la difficulté. A cette objection, qu'il ne se pose pas expressément, mais qu'il a dû pressentir, Aristote répond que la poésie est *une imitation du général*. « L'œuvre du poëte n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. » C'est par là qu'il diffère de l'historien ; « l'un dit ce qui est arrivé, l'autre, ce qui aurait pu arriver. » Si les anciens poëtes comiques produisent sur la scène des personnages réels, si les tragiques ont fait de tout temps la même chose, ce n'est pas en tant que réelles qu'ils ont imité les actions de ces personnages, mais en tant que vraisemblables. En effet, « ce qui est possible est probable. Or, la chose qui n'est pas arrivée, nous ne sommes pas certains qu'elle soit possible, tandis que ce qui est accompli est évidemment possible, car il ne serait pas accompli s'il était impossible. » D'ailleurs, même dans les tragédies, tous les héros ne sont pas historiques; il y a plus, Agathon a fait réussir une tragédie de pure invention, intitulée *la Fleur*. Dans la peinture des caractères, comme dans la constitution de la fable, c'est au vraisemblable que le poëte devra s'attacher, non pas au vrai historique. Comme les bons peintres, quand ils font un portrait, ne s'attachent pas à reproduire avec une rigoureuse fidélité la ressemblance de leur modèle, mais l'embellissent un peu; ainsi le poëte, en imitant des personnages d'un certain caractère, en doit

[1] République, III, p. 392, 396.

faire des modèles, des types du caractère auquel ils appartiennent; tel est l'art d'Homère qui réalise dans Achille le type de l'héroïsme impétueux; tel était aussi l'Achille du poëte Agathon dans une tragédie qu'Aristote ne nomme pas. Enfin, l'art est si peu esclave de la nature, « qu'il fait quelquefois ce qu'elle ne pourrait faire[1]. »

On reconnaît ici la doctrine professée jadis par Socrate chez le peintre Parrhasius, et pratiquée par Zeuxis lorsqu'il rassemblait les plus belles femmes de Crotone pour composer de leurs beautés, harmonieusement assemblées en un tout idéal, sa figure d'Hélène[2]; par Phidias, lorsqu'il modelait son Jupiter ou sa Minerve « d'après un type accompli du beau, résidant au fond de son âme, sur lequel il tenait ses regards attachés, et qui conduisait son art et sa main[3]. » Puisque le poëte n'imite pas la réalité même, mais le général, le vraisemblable, le possible; puisqu'il n'a pas son modèle hors de lui, c'est donc dans sa propre pensée qu'il le trouve[4]. Cela s'accorde très-bien avec cette théorie de l'art *créateur* exposée dans la *Métaphysique,* avec le peu de mots qu'Aristote a écrits sur le beau, au chapitre septième de la *Poétique* et dans divers passages de la *Politique* et de

[1] Poétique, chap. IX, XV; Physique, II, 8. Cf. Ravaisson, Essai sur la Métaphysique, t. I, p. 416.

[2] Cicéron, De inventione, II, 1; voyez aussi C. F. Hermann, Sur les Études des artistes grecs (en allem., Gœttingue, 1847), p. 17 et suiv.

[3] Cicéron, Orator, cap. II: « Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. »

[4] Platon, Timée, p. 28 A: « L'artiste qui, l'œil fixé sur l'être immuable et se servant d'un pareil modèle, en produit l'idée et la vertu, ne peut manquer d'enfanter un tout d'une beauté achevée. » Dans sa Dissertation De notione Μιμήσεως apud Aristotelem (Gœttingue, 1836), § 14, M. Abeken devine que telle est l'idée d'Aristote, mais il n'a pas rassemblé tous les textes qui confirment son opinion.

la *Métaphysique*[1]. Partout, en effet, où il distingue le beau moral, celui qui est dans l'action et le mouvement, du beau intellectuel, celui qui est dans les choses immuables (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), il lui assigne constamment deux caractères : l'ordre ou la symétrie, et la détermination; il le place donc en dehors et au-dessus des réalités, comme une vertu qui s'y ajoute pour les rendre belles, et dont l'absence produit l'effet contraire. Dans la *Rhétorique*, il lui échappe de dire que la poésie est quelque chose de divin ou d'inspiré[2]; dans le préambule de son ouvrage *sur la Musique*, il attribue à cet art une nature divine et céleste[3]; enfin, dans ses *Problèmes*, signalant les caractères de la mélancolie, compagne trop habituelle du génie, il nous parle d'un poëte, fort inconnu d'ailleurs, Maracus le Syracusain, qui ne composait jamais mieux que lorsqu'il était dans le délire[4]. Nous voilà encore une fois tout près des doctrines de l'*Ion*, du *Phèdre* et du *Banquet*. Ce n'était pas la peine de proscrire si sévèrement les *idées* de Platon, pour être aussitôt ramené, par une irrésistible logique, à les rétablir, presque sans changement, dans la plus haute région de l'art. Platon et Aristote reconnaissent tous deux une beauté que l'artiste crée avec des éléments de la réalité, d'après un modèle supérieur à la réalité. Seulement, l'un s'arrête à cette conception abstraite du beau; pour comprendre sa pensée, il n'a pas besoin de la voir dans une image, il lui suffit de la concevoir, de la penser, comme il l'a dit lui-même[5]. Platon, imagination

[1] Poétique, chap. VII; Métaphysique, XIII, 3; XII, 7; Politique, VII, 4; VIII, 3; Rhétorique, I, 9. Cf. Lucien, Sur la Danse, chap. LXX.

[2] Ἔνθεον ἡ ποίησις. Rhétorique, III, 7.

[3] Fragment cité par Plutarque, Sur la Musique, chap. XXIII, et dont le style est peu conforme à celui des grands ouvrages authentiques d'Aristote. Plutarque se serait-il laissé tromper par l'œuvre de quelque faussaire? Voyez plus haut, p. 118, 119.

[4] Voyez plus haut, p. 119 et 122.

Métaphysique, XII, 9.

vive, en même temps que puissante raison, ne se contente pas de saisir la vérité dans sa pure essence, il faut qu'il la personnifie et qu'il l'anime. Le beau est pour Aristote une idée, rien de plus; pour Platon, c'est un être vivant, c'est un Dieu[1]. A cela se réduit, au moins dans la théorie sur le beau, toute la différence entre ces deux grands génies[2]. Elle ne méritait pas, comme on voit, de les diviser.

§ 6. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Deuxième partie : considérations sur les origines de la poésie et sur les rapports qui existent entre les divers genres de poésie; erreurs d'Aristote sur ce sujet; comment elles ont contribué à l'influence même de ses préceptes sur les littératures modernes.

Après avoir défini les arts d'imitation et les avoir classés d'après leurs caractères essentiels, Aristote essaye de montrer les origines de la poésie et de déterminer la loi de son développement.

L'homme est de tous les animaux le plus disposé à l'imitation; c'est par l'imitation qu'il fait ses premiers pas dans la vie, et cet instinct est en même temps pour lui la source de nombreux plaisirs. Comme le dit Boileau, traduisant Aristote :

> Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

A la vue d'une peinture, nous saisissons un rapport entre la copie et l'original, cette découverte nous plaît. C'est de la même façon que notre philosophe explique le charme parti-

[1] Voyez surtout le Discours de Diotime, dans le Banquet (t. VI, p. 316-318 de la trad. de M. Cousin).

[2] Comparez, par exemple, avec les belles allégories du Phèdre (résumées plus haut, p. 86), une page trop peu connue (Morale Nicom., IX, 4), où Aristote oppose le calme intérieur et la sérénité de l'homme vertueux au trouble et aux douleurs du méchant : ce sont les mêmes idées, avec la seule différence du style propre au style figuré.

culier des métaphores dans le style poétique : une métaphore repose sur la ressemblance de deux idées ; cette ressemblance, nous aimons à l'apercevoir : cela flatte notre vanité[1].

L'homme a un autre instinct, non moins puissant, celui du rhythme et de l'harmonie. Imiter avec des sons qui charment l'oreille les phénomènes physiques ou les actions des hommes, est donc une sorte de fonction naturelle, un besoin de notre âme ; c'est une faculté à l'exercice de laquelle répond un plaisir[2]. Cette faculté, quand elle est éminente, fait les poëtes, qui, dès l'origine, se partagent en deux classes : les uns, aimant à imiter ce qui est moralement bon, les autres, ce qui est moralement mauvais. L'imitation du bon a eu pour première forme le *dithyrambe*, chant lyrique en l'honneur des dieux ou des héros ; la plus belle œuvre qu'elle ait produite dans l'antiquité est l'Iliade d'Homère ; dans ses perfectionnements successifs, elle aboutit à la *tragédie*. L'imitation du mauvais a pour première forme l'*iambe*, sorte de poésie satirique, pleine de personnalités injurieuses, comme en admettaient les fêtes de Cérès ; ou bien le chant phallique, comme on en débitait encore au temps d'Aristote dans quelques processions religieuses ; l'œuvre la plus étendue et la plus complète qu'elle ait produite dans l'antiquité, est le *Margitès* d'Homère, poëme composé en plusieurs espèces de vers contre un personnage odieux et ridicule, dont le nom, peu historique sans doute, a passé en proverbe ; cette imitation aboutit à la *comédie*.

Telle est l'opinion d'Aristote sur les origines de la poésie. Il faut quelque effort pour la dégager nettement des premiers chapitres de la *Poétique*, à travers bien des digressions, des lacunes et des obscurités de style. Nous sommes

[1] Poétique, chap. XXII ; Rhétorique, I, 11 ; III, 10.
[2] Voyez dans la Morale Nicom., I, 7, 8, 13 ; IX, 9, de belles analyses du plaisir et du bonheur que l'homme trouve à exercer ses facultés.

sûrs du moins de n'y avoir rien ajouté qu'un peu d'ordre et de lumière[1]. Quelques traits de cette théorie sont empruntés à Platon, mais l'ensemble porte l'empreinte du génie systématique d'Aristote. On voit combien, à ses yeux, l'histoire et la théorie de l'art se confondent, avec quelle précision les faits viennent s'encadrer dans son plan idéal de toute poésie. A ce point de vue exclusif, l'art poétique ne comporte plus qu'un petit nombre de divisions fort simples. Le genre lyrique, selon qu'il est sérieux ou plaisant, se transforme par l'intermédiaire de l'épopée, en tragédie ou en comédie, et vient s'absorber ainsi dans le drame; d'ailleurs, la tragédie et la comédie ayant plusieurs conditions et plusieurs règles communes, traiter de la première, c'est presque traiter de la seconde. Si donc nous ne trouvons plus aujourd'hui dans la *Poétique*, ni les chapitres sur le dithyrambe et les autres compositions lyriques, ni les chapitres sur la comédie, peut-être ne faut-il pas croire que cette perte nous prive d'une partie essentielle de la théorie d'Aristote. Que ce petit livre soit un extrait ou qu'il ne soit que l'ébauche d'un ouvrage plus étendu, il nous offre certainement la substance des doctrines aristotéliques. Ce qui y manque n'avait pour l'auteur même qu'une importance secondaire.

Nous savons le respect d'Aristote pour l'histoire, nous savons avec quelle patience il a fouillé tous les vieux documents de la chronologie et de la littérature grecques, avec quelle déférence il a recueilli, pour les discuter, les opinions de ses devanciers[2]. C'est un compilateur et un commenta-

[1] Montaigne, Essais, I, 25 : « C'est dommage que les gens d'entendement ayment tant la briefveté. Sans doute leur réputation en vault mieulx, mais nous en valons moins. » Montaigne parle ainsi à propos de Plutarque; qu'eût-il dit d'Aristote?

[2] Aristote exprime plusieurs fois avec beaucoup de noblesse la nécessité d'étudier et de juger les opinions de nos devanciers. Métaphysique,

teur avant d'être un philosophe; telle est pourtant en lui la puissance du génie analytique, que souvent elle le domine au point de lui faire méconnaître ou de lui faire altérer, dans un intérêt de système, les plus sûrs témoignages de l'histoire. Ainsi, partant de l'instinct d'imitation, qui peut avoir un double objet, le bien ou le mal, il veut à toute force retrouver cette symétrie dans les premiers monuments de la poésie grecque. Dès-lors, il ne s'inquiète pas si le dithyrambe est postérieur en date aux chants ïambiques et aux chants phalliques; il ne paraît pas même songer que l'authenticité du *Margitès* puisse être mise en doute. Cette variété féconde, mais un peu confuse, des premiers essais de la poésie; ces tentatives simultanées pour produire le drame, surtout la comédie, sur plusieurs points de la Grèce, en Sicile, en Attique, dans le Péloponèse; ces détails d'une histoire qu'il savait si bien, et dont quelques-uns ne nous sont connus que par son témoignage; tout cela ne suffit pas à le tenir en garde contre l'abus de sa méthode. Il croit raconter des faits, il ne déduit que les conséquences d'un raisonnement; au lieu des réalités, il n'analyse que des abstractions.

Que l'Iliade et l'Odyssée aient inspiré bien des poëtes tragiques, cela n'est pas douteux, et Platon, avant Aristote, avait représenté Homère comme le maître d'Eschyle et de Sophocle[1]. Mais, ce rapprochement fort légitime, Aristote en

III (B), 1; sur le Ciel, I, 10; II, 12. Cicéron (de Finibus, V, 4) a bien fait comprendre dans quel esprit d'impartialité, mais non d'indifférence, Aristote allait jusqu'à enseigner, en dialectique, l'art de soutenir le pour et le contre sur la même thèse.

[1] République, III, p. 392; X, p. 590. Un scholiaste d'Homère (Scholies de Venise sur l'Iliade, I, 332) ne craint pas de dire qu'Homère « a, le premier, introduit les personnages muets dans la tragédie. » Cf. Hermogène, περὶ μεθόδου δεινότητος, chap. XXXVI, et, dans le Recueil de l'Académie des Belles-Lettres, t. XXX, un Mémoire de Chabanon, Sur Homère, considéré comme poëte tragique.

fait une loi même de la poésie. La tragédie a, selon lui, les mêmes principes que l'épopée. L'une et l'autre ont pour caractère commun d'imiter en vers des actions héroïques. La tragédie se ramène à six parties principales, *ni plus, ni moins* : la fable, les mœurs, les pensées, les paroles, le spectacle et la musique. De ces six parties, les quatre premières se retrouvent dans l'épopée; les deux autres, qui sont les moins essentielles, car une bonne tragédie doit paraître telle même à la lecture, manquent seules à l'épopée. Que si l'épopée se sert d'une seule espèce de vers, si elle est ordinairement plus étendue que la tragédie, et par le temps que sa fable embrasse, et par la longueur du récit, ce ne sont là que des différences accessoires. Les variétés même de l'action tragique (qui est simple ou implexe, avec ou sans péripéties et reconnaissances), se retrouvent dans l'action épique : l'Iliade a une action simple, l'Odyssée une action implexe avec péripétie et reconnaissance. Et voilà pourquoi Homère est le plus grand des poëtes épiques. Personne, en effet, ne donne dans l'épopée plus de place à l'imitation proprement dite, qui consiste à faire parler et agir les personnages ; personne n'a mieux compris ce que c'est que l'unité de la fable, et comment d'un fait assez simple on peut tirer la matière d'un grand poëme, en groupant autour du sujet principal les épisodes qui s'y rattachent le plus naturellement ; personne n'a su mieux que lui s'arrêter à temps dans son récit, et s'assurer par cette réserve l'attention constante du lecteur. Il n'y a presque pas un secret de l'art qu'il n'ait enseigné aux poëtes dramatiques : c'est lui qui leur apprend à se servir habilement de l'illusion, à mentir avec vraisemblance ; s'il a représenté Achille poursuivant Hector, d'un côté les Grecs immobiles et cessant de poursuivre, de l'autre Achille les arrêtant d'un geste, il savait bien que cela serait ridicule sur la scène, mais que, dans un récit, l'imagination s'y prêterait volontiers ; les

mensonges d'Ulysse dans les derniers livres de l'Odyssée, sont aussi une excellente leçon pour la pratique du théâtre, etc.[1]. Homère n'est donc pas seulement pour Aristote l'aède inspiré, dont la verve ranime les souvenirs de la Grèce héroïque, et qui, dernier venu d'une généreuse école, éclipse ses maîtres en redisant après eux les plus belles scènes du siége de Troie et les plus intéressantes aventures du retour après la victoire. C'est un poëte savant, qui a choisi avec réflexion, parmi les légendes des temps héroïques, les plus convenables à l'épopée, qui les développe et les arrange selon des lois précises. L'épopée de ces premiers âges de la Grèce n'est pas pour lui, comme aujourd'hui pour la plupart des critiques, l'ensemble des anciennes traditions mises en vers, bien avant l'écriture et avant les règles, par de simples chanteurs, dont l'un s'est immortalisé entre tous par l'heureux talent de peindre et d'émouvoir; il y voit, dès l'origine (c'est-à-dire dès l'Iliade et l'Odyssée, car il ne connaît pas de poëte antérieur à Homère, quoiqu'il conjecture qu'il dût y en avoir beaucoup), il y voit, dis-je, une composition qui a son commencement et sa fin, ses proportions déterminées, un style propre et distinct. On a quelquefois attribué au Stagirite un travail spécial sur le *cycle épique*[2]. Il est certain qu'il distingue deux écoles de poëtes épiques : les anciens, parmi lesquels il ne nomme qu'Homère; les nouveaux, c'est-à-dire les contemporains de Pisistrate et de Périclès, qu'il désigne par quelques titres de leurs ouvrages. Mais ces deux écoles ne diffèrent pas à ses yeux comme l'inspiration et le génie naïf des premiers âges diffèrent de l'art proprement dit et de la réflexion. Seulement Homère est, selon lui, plus habile que les modernes faiseurs d'épopée; ceux-ci ne savent

[1] Poétique, chap. v, ix, xxiii, xxiv.
[2] Voyez plus haut, p. 12, note 1.

pas se borner; ils ne connaissent pas la véritable loi de l'unité épique, et ils croient que leur poëme est un, parce qu'il s'appelle Théséide ou Héracléide, et qu'il ne raconte que les exploits de Thésée ou d'Hercule, etc. Une fois cependant, Aristote paraît avoir à cet égard quelque scrupule; c'est précisément à propos de l'unité de l'action épique. « Homère a bien vu cela, dit-il[1], soit que la nature, soit que l'art l'aient dirigé. » Mais il s'arrête là, et il ne distingue pas autrement entre la vieille épopée des aèdes et l'épopée des Panyasis et des Pisandre, qui n'est plus qu'une œuvre d'industrie poétique, un sujet d'agréable lecture pour les beaux esprits.

Dans les controverses soulevées depuis un demi-siècle au sujet de la personne d'Homère, on s'est, à bon droit, préoccupé vivement de cette opinion d'Aristote sur la perfection savante des poëmes homériques. Au fond, elle ne constitue pas un invincible argument contre ceux qui supposent à Homère des collaborateurs. Si l'idée d'une telle collaboration a pu jamais être admise par des Grecs, c'était au temps de Pisistrate, lorsque les rhapsodies de l'Iliade et de l'Odyssée étaient laborieusement réunies et recousues l'une à l'autre. Mais au temps d'Aristote, quand les manuscrits de ces deux grands poëmes s'étaient déjà épurés par une sorte de travail critique, rien ne devait plus ébranler la foi des Grecs au sujet d'Homère. En cela, comme sur d'autres points encore plus graves, Aristote acceptait la tradition sans la discuter. Lui, qui connaît si bien la nature humaine, lui qui définit si noblement la raison, l'intelligence comme l'essence de notre être[2], lui qui dans ses livres de zoologie reconnaît implicitement et à chaque page l'unité des races humaines, n'a-t-il pas cepen-

[1] Poétique, chap. VIII.

[2] De l'Ame, liv. III, *passim;* Morale Nicom., X, 7. Cf. De la Psychologie d'Aristote, par M. Waddington-Kastus (Paris, 1848), p. 216.

dant admis ailleurs l'esclavage comme un fait de nature, et n'a-t-il pas froidement discuté là-dessus le pour et le contre dans sa *Politique*? Et cela parce que l'esclavage existait partout alors dans le monde, à Athènes comme chez les barbares; parce que le principe en était accepté partout dans les mœurs, comme dans les institutions politiques et civiles[1]. Évidemment il y a des progrès de l'humanité que le génie même ne devance pas. Si les Grecs avaient eu moins de mépris pour les langues étrangères, si, outre les observations des astronomes chaldéens, et les échantillons d'histoire naturelle dont l'étude a tant enrichi ses livres, Aristote eût reçu d'Alexandre quelques échantillons de l'antique poésie des Perses et des Indiens, s'il avait pu lire dans une traduction quelques épisodes de ces longs et merveilleux poëmes où le génie épique éclate en traits brillants parmi les excès de l'imagination orientale; s'il avait appris quelque chose de ce fabuleux Valmiki, l'auteur du Ramayâna, qui confiait à la mémoire de ses deux disciples un récit de quarante mille vers; peut-être alors, il eût conçu quelques doutes sur l'origine vulgairement assignée aux poëmes homériques; peut-être du moins eût-il hésité à poursuivre jusqu'au bout sa froide et souvent fausse assimilation de la tragédie et de l'épopée.

Mais tandis que, pour la politique, il embrassait dans ses études l'ensemble du monde connu; en littérature, Aristote était borné à sa propre langue; c'est d'après la seule littérature grecque qu'il a rédigé son code de l'éloquence et de la poésie. Aussi quand il attribue aux barbares de l'orient méridional la puissance et la vivacité subtile de l'esprit sans la force du corps, aux Grecs, et aux Grecs seuls l'heu-

[1] Voyez un excellent chapitre de l'Histoire de l'Esclavage dans l'Antiquité, par M. H. Wallon (Paris, 1847), t. I, p. 371-392, où je regrette cependant de ne pas voir mentionné un précepte d'Aristote (Morale Nicom., VIII, 13) qui fait honneur à son humanité envers les esclaves.

reuse union de la force du corps avec l'intelligence[1], il méconnait une profonde différence entre les deux races, une différence que l'étude comparative de leurs monuments littéraires eût pu lui révéler. Une chose manque plus encore aux orientaux que l'énergie qui fait les peuples conquérants et dominateurs, c'est l'esprit de critique et d'analyse, c'est l'art de ménager ses forces et de contenir l'invention poétique dans les limites du naturel et du vraisemblable. Au contraire, l'imagination grecque, si vive et si féconde qu'elle soit, reconnait pourtant des limites et respecte certaines lois jusque dans ses écarts. Outre ces lois en quelque sorte instinctives de convenance et de mesure, la poésie et surtout la poésie dramatique, associée comme elle l'était presque toujours en Grèce aux fêtes religieuses, y subissait la contrainte d'un programme assez rigoureux. A cet égard une lecture superficielle d'Aristophane et de Sophocle pourrait nous tromper; mais si on étudie de plus près le texte de ces drames, avec les notes qu'y ont ajoutées les scholiastes, et les théories des anciens sur la versification et la musique, on verra combien d'entraves étaient imposées à la verve du poëte dramatique, soit par des règlements officiels, soit par des habitudes qui avaient force de loi. Par exemple, analysez en détail une des grandes odes de Pindare, que de combinaisons savantes sous le désordre apparent de l'enthousiasme! Considérez dans Aristophane et dans ses interprètes ce que c'est que la *parabase* d'une comédie, en combien de couplets se divise cette espèce d'allocution du chœur aux spectateurs, quel mètre était employé pour chaque couplet; que de gênes! que de minutieuses prescriptions! Il n'y a pas jusqu'aux plus merveilleuses fantaisies de la muse comique, les *Oiseaux*, par exemple, qui n'attestent l'observation de convenances sévères, et les calculs

[1] Politique, VII, 7.

d'un art singulièrement raffiné. L'épopée, genre moins circonscrit de sa nature, l'épopée d'Homère elle-même, bien antérieure aux règles des philosophes, offre aussi ce caractère d'abondance contenue et de force tempérée qui ne se trouve nulle part dans les littératures de l'orient. L'Iliade a un sublime qui frappe, mais qui n'écrase pas, une richesse de poésie qui nourrit l'âme sans l'inonder. Il semble que chez les Hellènes la nature même fût pour quelque chose dans cette exquise précocité du goût. Sous ces climats heureux la nature a toutes les beautés qui peuvent émouvoir et ravir; elle n'a point, comme sous les tropiques, dans les vallées de l'Himalaya et aux bords du Gange, ces beautés gigantesques qui nous étonnent et presque nous oppriment par le sentiment de notre petitesse. En Grèce, l'homme défend mieux sa vie contre les forces aveugles qui dominent le monde physique, et cette conscience du succès dans la lutte, cette fierté de l'énergie victorieuse donnent à toutes les œuvres de l'art grec un rare caractère de noblesse sans affectation et sans fausse grandeur. En Grèce, les épopées comme les temples ont des proportions régulières et des dimensions toujours modestes. La statuaire grecque non plus n'aime pas les colosses, et le petit nombre de statues qu'elle a produites en ce genre sont encore des chefs-d'œuvre d'élégance et de goût. A Athènes, la tragédie et la comédie n'ont jamais excédé un certain nombre de vers; dans les fêtes de Bacchus, le peuple passait sa journée au théâtre, mais ces longues séances étaient partagées entre plusieurs drames, et jamais il ne fût venu à l'esprit d'un poëte, quand la loi le lui eût permis, d'occuper la scène pendant une journée entière par la représentation d'une seule pièce[1].

L'esprit méthodique d'Aristote devait aimer fort cette

[1] Voyez Aristote, Poétique, chap. VII.

poésie si pleine de mesure et de sagesse jusque dans ses plus vives inspirations; il devait même s'en exagérer un peu la régularité. Passant de la logique aux beaux-arts par l'intermédiaire de l'éloquence, il ne s'aperçoit pas assez quelle distance sépare le raisonnement et la poésie. Il observe quelque part que tout verbe et par conséquent toute proposition qui n'est pas à l'indicatif appartient à la *Rhétorique* ou à la *Poétique*; et dans ces deux ouvrages il ne mentionne même pas une faculté qui soit à la passion et à l'idée du beau ce qu'est la raison à la vérité. Ses livres de psychologie ne sont pas plus satisfaisants sur ce point. Dans le traité de l'*Ame*[1], il reconnaît en nous une certaine capacité de recevoir les images des objets sensibles, capacité qu'il appelle l'imagination (φαντασία), et qu'il rattache aussi à la mémoire[2]; chez les animaux, il accorde à l'imagination la force de diriger et de choisir, ce qui, chez l'homme, est le propre de l'intelligence[3]. Mais nulle part il ne comprend, nulle part il ne définit l'imagination comme faculté *créatrice*, produisant le beau par les procédés de l'art; et cependant il a défini l'art une certaine puissance de *créer*. Ce qui manquait sur ce point dans Platon à l'analyse de l'âme humaine et à la science du beau, Aristote ne nous le donne pas davantage; de là vient qu'il aborde en logicien la poétique et qu'il place en quelque sorte la poésie, comme le syllogisme, sous le joug absolu de la raison. Ainsi, après avoir absorbé l'épopée dans le drame, il n'expose en détail que les règles de la tragédie, comptant bien qu'elles s'appliqueront d'elles-mêmes à l'épopée et que « celui qui saura juger une bonne et une mauvaise tragédie, saura juger aussi une bonne et

[1] II, 3; III, 3, 7, 10. Cf. W. Kastus, De la Psychologie d'Aristote p. 97-109.

[2] Sur la Mémoire et la Réminiscence, chap. I.

[3] Sur le Mouvement des Animaux, chap. VI.

une mauvaise épopée[1]. » Maintenant, la tragédie se divise d'abord en six éléments essentiels, comme nous avons vu plus haut : la fable, les mœurs, la pensée, le style, la musique, le spectacle; puis quant à ses parties d'étendue, en prologue, exode et chants du chœur, qui sont de deux espèces. Par les qualités de la fable, elle est simple ou implexe, implexe simple ou implexe double, avec une ou plusieurs péripéties, une ou plusieurs reconnaissances, sans compter le coup de théâtre ou événement tragique. Quelques-unes de ces parties ont aussi leurs subdivisions : il y a trois genres de péripéties, cinq de reconnaissance, etc.; on croirait lire l'*Organon*. Aristote, qui a ramené au syllogisme les plaisirs de l'imitation, le principe de la moralité humaine et même la locomotion[2], poursuit jusque dans la *Poétique* son analyse impassible. Il veut que la poésie se réduise à deux formes principales, il veut qu'à tel point de vue elle ait six parties au juste, et non pas sept; à tel autre point de vue, quatre parties et non pas cinq. Cela est vrai quelquefois, et quand on se borne à dresser en quelque sorte l'inventaire des règles officielles de la scène grecque. Mais si l'on cherche la véritable essence des divers genres de poésie, on sent combien la variété des faits déborde à chaque instant le cadre étroit de la théorie aristotélique. Tout allait bien pour Aristote dans les *Analytiques*: la raison accepte volontiers le joug de ces formules qui dirigent, sans la forcer, sa marche naturellement ferme et régulière. Mais l'imagination est d'une autre nature; elle a peu de lois générales et beaucoup de caprices, et elle répugne à la tyrannie d'une règle trop sévère. Véritable Protée, c'est d'elle surtout que le philosophe pourrait dire qu'elle change avec les méri-

[1] Poétique, chap. v.

[2] Rhétorique, I, 11; Morale Nicom., VII, 5, 6; Grande Morale, II, 6; Sur le Mouvement des Animaux, chap. vii.

diens et les latitudes. Si on veut lui donner des chaînes, il les faut faire larges et souples; si on veut lui tracer une voie, il faut la lui ouvrir immense et facile. Malgré tout son génie, Aristote était moins propre à cette tâche qu'à la première. Quand il traite de la tragédie, il se croit souvent en pleine théorie du syllogisme; il divise et subdivise sans cesse, définit ce qui n'a nullement besoin d'une définition, surtout pour des poëtes[1], et ne parle jamais qu'en législateur, fermement appuyé sur l'autorité de la raison et de l'expérience, n'admettant guère la discussion et ne semblant même pas la prévoir. C'est à peine si une fois, dans le cours de la *Poëtique*, il quitte ce ton de hautaine confiance; encore n'est-on pas bien sûr du sens de ces lignes[2], où il paraît prédire à la tragédie, telle que l'avaient faite les trois grands maîtres, de nouvelles transformations. Partout ailleurs il regarde l'art dramatique et l'épopée comme des genres définitivement fixés par les immortels exemples qu'il en avait sous les yeux; illusion étrange dans un esprit de cette vigueur, mais illusion que le patriotisme excuse et qu'il faut peut-être pardonner à un compatriote d'Homère, de Sophocle et de Ménandre.

Ces illusions d'ailleurs, on doit dire qu'Aristote les a longtemps fait partager à la postérité. Après la conquête de la Grèce, les Romains humiliés de leur indigence littéraire en présence des chefs-d'œuvre que le génie grec avait produits dans tous les genres, se firent d'abord les copistes de ces modèles admirables. De même, quand l'Europe secouant la barbarie du moyen âge renoua sur tous les points la tradition interrompue des sciences et des lettres classiques, l'imitation défraya longtemps cette littérature renaissante. Sur le

[1] Voyez, par exemple, le chap. VII, où il définit les mots *commencement*, *milieu* et *fin*.

[2] Chap. III, § 2.

théâtre, par exemple, on ne conçut guère d'autre beauté que celle dont Sophocle et Térence avaient offert les plus purs modèles. L'auteur de la *Poétique* fut donc le seul maître qu'écoutèrent les poetes dramatiques de l'occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien; comme a ces divers titres il avait régné presque sans partage dans les écoles, personne ne s'avisa de lui contester en matière d'art et de poésie l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La *Poétique* se plaça naturellement sur la même ligne que l'*Organon*. Elle fut expliquée dans les cours publics, discutée quelquefois, mais toujours avec respect, par des critiques enthousiastes. De là ces longs commentaires de Vettori, de Castel-Vetro, de Paul Beni, qui rappellent la science un peu prolixe et l'admiration complaisante des commentateurs Alexandrins. Loin de s'affaiblir par les progrès du libre penser, ce culte pour Aristote devint plus superstitieux encore dans les premières années du XVIIe siècle; l'esprit français naturellement ami de la mesure et de la méthode dans les compositions littéraires, s'attacha minutieusement aux règles du théâtre antique telles que les avait rédigées Aristote. Force était bien d'en abandonner quelques-unes, puisque les spectacles de Paris ne ressemblaient guère aux fêtes athéniennes de Bacchus, et que le chœur antique ne trouvait place que sur la scène de l'Opéra; mais en revanche, on prêta par induction à notre philosophe plus d'un précepte auquel il n'avait jamais pensé. Très-exigeant sur l'unité d'action dramatique, Aristote ne parlait qu'une fois de l'unité de temps et ne mentionnait pas même celle de lieu; on compléta sa pensée sur le second point, et on y suppléa sans façon sur le troisième, en prétextant que s'il n'avait pas défini l'unité de lieu, c'est qu'il la jugeait nécessaire et que pour lui la chose allait d'elle-même sans qu'il fût besoin

d'en rien dire[1]. Ainsi se trouva constituée la rigoureuse théorie des trois unités, qui, malgré tant de réclamations de la critique compétente, s'appellent encore aujourd'hui les unités aristotéliques.

C'est ainsi encore que deux ou trois pages d'Aristote sur l'épopée sont devenues, à force de raisonnements subtils, le gros *Traité du poème épique* par le P. Le Bossu, ce livre tant admiré des plus élégants esprits du siècle de Louis XIV[2] et où l'art de faire une épopée est réduit à des recettes d'une puérilité pédantesque. Le goût si novateur du XVIIIe siècle ne s'affranchit même pas complétement de cette superstition pour un livre qui avait guidé et souvent gêné l'essor de tant de nobles génies; et jusque de nos jours la *Poëtique* a eu de fervents admirateurs dans les camps les plus opposés de la philosophie et de la littérature[3].

[1] C'est le raisonnement de d'Aubignac dans sa Pratique du Théâtre, II, 6.

[2] Voyez les Jugements de madame de Sévigné, Lettres 527, 538, 544, 549 (éd. Monmerqué); Boileau, IIIe Réflexion critique sur Longin; Goujet, Bibliothèque française, t. III, p. 160. La Motte appelle malicieusement le Traité de Le Bossu, « l'ouvrage le plus méthodique et le plus judicieux que le préjugé (sur le mérite des anciens) ait produit. » (Dissertation sur Homère.)

[3] Voyez, entre beaucoup de critiques dont il serait long de transcrire les jugements, A.-W. Schlégel, Cours de Littér. dram., t. I, Xe leçon; M. Patin, Études sur les Tragiques grecs, t. III, p. 490. Voyez aussi la Thèse de M. A. Nisard, Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau; (Saint-Cloud, 1845). Dans un Recueil célèbre pour la hardiesse d'opinions de ses auteurs, l'Encyclopédie Nouvelle, à l'article *Tragédie*, M. Charton fait cet éloge pompeux d'Aristote : « On peut dire que jusqu'ici les principes métaphysiques sur lesquels repose la théorie d'Aristote n'ont pas été critiqués sérieusement : la plupart sont fondés sur une observation juste et complète en elle-même de facultés immuables dans l'homme; celui qui parviendrait à les ébranler irait assurément plus loin qu'à réformer l'art. » C'est justement l'opinion de Lessing qui regarde la Poétique « comme un ouvrage aussi infaillible que les Éléments d'Euclide. » Quant aux opinions

Mais il faudrait tout un livre pour raconter l'histoire de ce petit ouvrage d'Aristote et de son influence sur les littératures modernes; nous ne voulons pas ici sortir plus longtemps des limites de notre sujet.

§ 7. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Troisième partie : moralité de la poésie; théorie de la purgation des passions; des passions et des mœurs dans le drame; du spiritualisme d'Aristote.

Voici la définition qu'Aristote nous donne de la tragédie dans le VIe chapitre de la *Poétique:* « La tragédie est « l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant « une certaine étendue, par un discours revêtu d'orne- « ments qui ne se trouvent pas tous dans chaque partie, « sous forme dramatique et non pas narrative, employant « la terreur et la pitié pour purger les passions de ce « genre. »

Cette définition se divise naturellement en deux parties, l'une concernant la fable et les détails de la composition tragique, l'autre concernant l'effet moral de la tragédie. A la première partie répond à peu près tout ce que nous possédons aujourd'hui de la *Poétique;* la seconde, malgré son importance, est restée presque sans commentaire dans ce livre; aussi a-t-elle soulevé bien des discussions parmi les interprètes et provoqué mainte conjecture dont aucune jusqu'ici n'a paru certaine. A la fin du XVIe siècle Paul Beni compte déjà douze opinions diverses sur ce sujet; celle qu'il propose ensuite, et qui est des plus bizarres[1], n'a pas,

des modernes sur les principes et les préceptes particuliers d'Aristote, on trouvera quelques-unes des plus célèbres dans mon Commentaire.

[1] Je laisse le grand Corneille exposer cette opinion en la rapprochant de la sienne : « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte au desir de l'éviter; et ce désir à purger, modifier, rectifier, et même déraciner en nous

on le pense bien, réussi à convertir tout le monde. Le débat dure encore, et puisque nous ne pouvons l'éviter ici, tâchons du moins de le circonscrire nettement et d'y jeter ensuite quelque lumière.

Outre l'esprit de système, qui est toujours de mauvais conseil quand nous avons à expliquer les doctrines des anciens, ce qui a égaré la plupart des interprètes sur ce fameux sujet de la purgation, c'est qu'ils ont trop négligé d'expliquer Aristote au moyen d'Aristote lui-même. Aucun écrivain, nous l'avons vu, n'a mis dans ses idées une suite plus rigoureuse que le Stagirite. Sa théorie des beaux-arts tient étroitement à sa métaphysique, à sa morale, à sa politique. Partout où la *Poétique* est obscure, on devait d'abord consulter les autres ouvrages où l'auteur a occasion de revenir sur les mêmes idées. Au lieu de cela, Castelvetro, dans un volumineux commentaire sur la *Poétique*, discutant la définition de la tragédie, ne songe pas même au huitième livre de la *Politique* dont plusieurs pages sont consacrées à déterminer l'utilité morale des beaux-arts. Vettori et Heinsius rappellent, il est vrai, qu'Aristote a signalé aussi dans sa *Politique* une certaine manière de purger les passions par la musique et la poésie, mais ils ne savent rien tirer de ce précieux témoignage pour éclaircir la définition de la tragédie; après eux notre Corneille, qui n'était pas un érudit, peut bien être excusé d'avoir mal compris Aristote en se bornant aux deux lignes de la *Poétique* sur cette mystérieuse

la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons... L'explication de Paul Beni est conforme à celle-ci pour le raisonnement; mais elle diffère en ce point qu'elle n'en applique l'effet qu'aux rois et aux princes, peut-être par cette raison que la tragédie ne peut nous faire craindre que les maux que nous voyons arriver à nos semblables, et que n'en faisant arriver qu'à des rois et à des princes, cette crainte ne peut faire d'effet que sur des gens de leur condition. » (Second Discours du Poëme dramatique.)

doctrine. Lessing[1], en Allemagne, et Batteux en France[2], se sont les premiers avisés de la méthode qui seule devait conduire à une solution satisfaisante du problème, et c'est de nos jours seulement qu'on a su appliquer cette méthode avec une véritable rigueur. Dans un récent et ingénieux mémoire *Sur l'effet de la tragédie selon Aristote*, M. Henri Weil[3] montre avec beaucoup de sagacité le vice des explications proposées jusqu'ici et qu'il ramène (sans tenir compte de conjectures trop peu sérieuses, comme est celle de Goethe), à quatre principales :

1° La tragédie purifie la terreur et la pitié par la terreur et la pitié, en excitant souvent ces deux sentiments, ce qui les affaiblit en nous et les tempère. C'est l'opinion de Heinsius[4], adoptée par quelques-uns de ses successeurs.

2° La tragédie agit par la terreur et la pitié de manière à purifier en nous toutes les passions. En effet, la terreur résume toutes les dispositions égoïstes de l'âme humaine, comme la pitié résume toutes nos dispositions sympathiques et généreuses envers les autres hommes. Le spectacle qui épure en nous ces deux sentiments, épure donc en

[1] « Aristote demande toujours à être éclairci par lui-même. Je conseille à celui qui voudrait nous donner un Commentaire de sa Poétique tout nouveau, et qui laisserait bien en arrière celui de Dacier, de lire, avant toute chose, les ouvrages de ce philosophe d'un bout à l'autre. Il trouvera des éclaircissements pour sa Poétique où il l'aurait le moins soupçonné. Il faut qu'il étudie en particulier les livres de la Rhétorique et de la Morale. » Lessing, Dramaturgie de Hambourg, II, p. 11 de la trad. française. (Paris, 1785.)

[2] Les Quatre Poétiques (Paris, 1771), t. I, p. 225-230; Traité de la Poésie dramatique, II, 4, dans le t. III des Principes de la Littérature. Cf. Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, t. XXXIX.

[3] Mémoire inséré dans le compte-rendu des séances du Congrès des Philologues et Professeurs allemands tenu à Bâle en 1847, p. 131-140. (Bâle, 1848.)

[4] De Tragœdiæ constitutione, cap. II.

même temps tous les autres. C'est l'opinion naguère soutenue par un éminent écrivain, M. de Raumer [1].

3° La tragédie, grâce à la puissance particulière de l'art, excite en nous une terreur et une pitié moins mêlées de douleur, et par conséquent plus pures que celles qu'exciterait la réalité. Ainsi des spectacles sanglants, comme les jeux de gladiateurs, agitent l'âme et l'endurcissent; l'imitation scénique n'y laisse qu'une impression douce et calme. C'est à peu près la thèse que soutiennent Fontenelle [2] et Batteux.

4° La tragédie transforme en nous la terreur et la pitié par l'idée du beau et du sublime; en leur assignant un but plus élevé, elle change la terreur en crainte des dieux, la pitié en amour du genre humain. Le célèbre G. Hermann [3] est l'auteur de cette quatrième explication, qui a fait fortune dans les écoles allemandes [4].

Si diverses qu'elles soient, les opinions que je viens de résumer ont un caractère commun, c'est d'attribuer pour effet à la tragédie l'amélioration morale de l'auditeur; et, en cela, aucune d'elles ne répond exactement à la pensée d'Aristote. Dans leurs nombreuses et profondes études sur la musique, les Pythagoriciens avaient déjà reconnu que l'harmonie exerce une grande influence sur les mouvements

[1] Mémoire sur la Poétique d'Aristote et sur son rapport avec l'art dramatique chez les modernes (en allem., Berlin, 1829), § 5, p. 21-27.

[2] Réflexions sur la Poésie, § 36; cf. § 45.

[3] Commentarii ad Poeticam, cap. VI. Cf. Commentatio de Tragica et Epica poesi (à la suite du même Commentaire. Leipzig, 1802).

[4] Parmi les opinions trop paradoxales pour être sérieusement discutées, nous signalerons ici, en passant, celle de M. Binaut, exposée naguère dans la Revue des Deux-Mondes (15 juillet 1842). L'auteur pense que la Trilogie tragique de Sophocle était l'expression profane des trois phases de l'expiation dans les mystères : le crime, la punition, le retour au bonheur; et c'est ainsi qu'il explique la *purgation* dans le système d'Aristote.

de notre âme, et par un choix habile des airs et des instruments, ils prétendaient la faire servir à nous *purger* ou à nous *purifier* des passions trop violentes, pour nous inspirer l'amour du beau et de la vertu [1]. La musique dorienne, généralement grave et austère, se prêtait par sa nature à produire de tels effets [2]. Platon, d'après les Pythagoriciens, dans le *Sophiste* [3], compare la purgation de l'âme à celle du corps; le corps, dit-il, se purge en chassant la maladie dont il était possédé, l'âme en chassant le vice qui altérait sa pureté native. Cette doctrine se retrouve, presque dans les mêmes termes, chez les néoplatoniciens. Dans son traité *Sur le Beau* [4], Plotin définit comme la suprême perfection et le suprême bonheur de l'âme un état où, complétement affranchie des passions du corps, elle s'isole dans la pureté de son essence. Mais est-ce bien le sens qu'attache Aristote à la purgation opérée par le moyen de la tragédie? Remarquons d'abord que lui-même, au chapitre XIV[e] de sa *Poétique*, il dit : « C'est le poëte qui doit produire par l'imitation *le plaisir provenant de la terreur et de la pitié* [5]. » Voilà du moins une preuve que l'imitation tragique ne cherche pas seulement à nous rendre meilleurs, mais aussi à nous donner un certain plaisir. Ouvrons maintenant le huitième

[1] Jamblique, Vie de Pythagore, chap. XXV; Plutarque, Sur Isis et Osiris, chap. LXXXI; Sur la Vertu morale, chap. III; Censorinus, de Die natali, cap. XII; Aristide Quintilien, liv. II, p. 106, éd. Meibom.; scholies de Venise sur l'Iliade, XXII, 391.

[2] Platon, République, III, p. 398, 399; Aristote, Politique, VIII, 5; passages commentés avec une érudition et une critique très-compétentes par M. Vincent dans sa Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique (Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 1847, t. XVI), p. 97.

[3] P. 227 et suiv.

[4] Chap. V, éd. Creuzer.

[5] Cf. Problèmes, XVIII, 4, où il dit aussi que le plaisir est l'unique but que se proposent le musicien et l'auteur.

livre de la *Politique*, où l'auteur détermine l'utilité des divers arts pour l'éducation du citoyen. Là, comme dans un chapitre de ses *Problèmes* [1], il distingue entre les sensations qui n'ont aucune valeur morale (ce sont les sensations du toucher, de l'odorat et du goût), et celles qui ont une valeur morale (ce sont celles de la vue et de l'ouïe); parmi ces dernières, il juge que les sensations de la vue expriment moins directement que les autres les mouvements ou les états de l'âme. La musique, au contraire, est comme le langage direct de nos affections et de nos passions, et non-seulement elle les exprime, mais elle les excite ou les apaise, et elle peut ainsi créer en nous un état moral particulier. A ce titre, elle est donc d'une grande importance pour l'éducation de l'homme [2]. Maintenant, de quelle manière s'exerce son influence sur la moralité humaine? Là-dessus, Aristote, quoique d'ailleurs il affecte dans ce chapitre de s'appuyer beaucoup sur l'expérience et sur les théories de ses devanciers [3], expose cependant une idée qui lui est propre : il interprète d'une façon nouvelle le mot de *purgation* introduit depuis longtemps et consacré dans la science par l'autorité des Pythagoriciens et de Platon. Malheureusement la partie de sa *Poétique* où il développait cette nouvelle théorie, ne nous est pas parvenue; nous sommes réduits à recueillir et à expliquer scrupuleusement quelques lignes de la *Politique* sur lesquelles repose presque tout l'intérêt de ce débat. D'abord, distinguant entre les divers instruments de musique, selon l'effet moral qu'ils

[1] XIX, 27, 29, morceaux qu'on trouvera plus bas, à la suite de la Poétique.

[2] Φανερὸν ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν. Εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους. Politique, VIII, 5.

[3] Dans ces derniers chapitres de la Politique, il cite trois fois, d'une manière générale et sans les nommer, les philosophes et les praticiens qui, avant lui, avaient traité de la musique.

peuvent produire, il condamne la flûte, comme « n'étant pas morale, mais plutôt propre à exciter le délire bachique, » et il veut qu'on la réserve pour les cas où la musique a moins pour objet l'*instruction* que la *purgation*[1]. Un peu plus bas, résumant, comme il dit lui-même, « en législateur, » son opinion sur l'utilité de la musique, il s'exprime ainsi : « Puisque distinguant avec quelques philosophes des chants moraux, des chants animés et des chants passionnés, auxquels répondent autant d'harmonies spéciales, nous disons qu'il faut chercher dans la musique plus d'une genre d'utilité, d'abord l'instruction, ensuite la purgation (ce que nous entendons par *purgation*, nous le disons simplement ici, mais nous le développerons plus clairement dans la *Poétique*), en troisième lieu, le délassement, qui sert à détendre et à reposer l'esprit; il est clair qu'il faut faire usage de toutes les harmonies, mais non pas en vue du même objet. Pour l'instruction, on choisira les plus morales; les chants animés et passionnés, pour les réunions où l'on entend de la musique sans en faire soi-même[2]. Car la passion, violente dans quelques âmes, se trouve dans toutes, mais à des degrés différents; ainsi la pitié, la crainte, l'enthousiasme. En effet, quelques-uns sont vraiment entraînés par l'enthousiasme, mais lorsqu'ils viennent d'écouter une musique sacrée, où l'on s'est servi des chants qui jettent l'âme dans un religieux délire[3], ils en ressentent une sorte de calme qui est comme la guérison

[1] Οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικόν, ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν· ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον, ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν. Sur le sens du mot θεωρία, voyez plus bas le Commentaire sur le chap. v du livre XIX des Problèmes, à la suite de la Poétique.

[2] Aristote, un peu plus haut, a formellement déclaré qu'une pratique trop prolongée de la musique lui semble indigne d'un homme libre, parce qu'elle le ravale au rang de mercenaire et le détourne de ses devoirs de citoyen.

[3] Ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι. Les lexiques ne

et la purgation de l'âme[1]. Il en est nécessairement de même des hommes sujets à la pitié, à la crainte, en général à quelque passion ; il en est de même des autres hommes dans la mesure de leur caractère. Tous sont purgés et agréablement soulagés ; ainsi les chants qui purifient l'âme nous causent un plaisir sans danger[2]. C'est pourquoi il faut en imposer l'usage aux artistes qui exécutent de la musique sur le théâtre. »

La musique (et Aristote, dans ces considérations, ne sépare pas la musique de la poésie) a donc trois genres d'utilité. D'abord elle distrait et repose des fatigues, c'est son effet le plus naturel et le plus simple. Puis elle sert à occuper l'enfance en l'instruisant ; mais pour cela, il faut savoir choisir entre les morceaux qu'on fera exécuter devant les enfants ou par les enfants, comme on n'exposera pas à leurs yeux toute espèce de représentation figurée, si l'on veut qu'ils se forment le goût et s'habituent à des plaisirs honnêtes. La troisième utilité, c'est une purgation que les philosophes apparemment n'avaient pas encore signalée, puisque Aristote se croyait obligé de la définir avec un

citent pas un second exemple de ce verbe ἐξοργιάζω, et beaucoup d'interprètes l'entendent dans le sens de *calmer le délire*. Mais le verbe ἐξοργίζω, qu'on trouve plus souvent, et entre autres auteurs, dans Xénophon, a toujours le sens d'*exciter, jeter dans le délire*. G. Budé, qu'a suivi H. Estienne, avait donc tort de traduire ἐξοργιάζω par : Ad sacra suscipienda præparo, ad sacrorum cultum *expio* et idoneum reddo. Le sens que j'adopte, et que déjà M. Weil a fort bien défendu, s'accorde d'ailleurs, et avec l'analogie grammaticale dans les verbes tels que ἐξαλλάττω, ἐξακολουθέω, ἐκπίνω, ἐκπίμπλημι, etc., et avec l'ensemble de la théorie aristotélique, telle que nous l'exposons dans le texte. Batteux, qui a traduit deux fois ce passage d'Aristote, s'est d'abord conformé pour le mot en question au latin de Budé (les Quatre Poétiques, t. I, p. 234) ; la seconde fois (de la Poésie dramatique, II, 4, t. III, des Principes de la Littérature), il s'est dispensé de le traduire.

[1] Ὁρῶμεν.... καθισταμένους, ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

[2] Τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

soin particulier. Platon, au commencement du septième livre de ses *Lois*, décrit avec le charme de style qui lui est propre une certaine action de la musique sur l'âme ; il en donne pour exemple ces chants à l'aide desquels les mères et les nourrices endorment leurs nourrissons, en dominant les sens agités ou malades de ces jeunes êtres, et les mélodies qui servent « à guérir par la danse et le chant les violentes fureurs des Corybantes. » Il nous montre, dans cette espèce de folie convulsive et terrible, l'homme entièrement privé de sa raison; mais qu'une musique mélodieuse vienne associer le rhythme et la mesure aux agitations et aux élans désordonnés de l'enthousiasme, peu à peu ce mouvement *du dehors* domine et dompte celui *de l'intérieur*, fait succéder à la tempête un état paisible et « tout à fait doux à l'âme : » tantôt ce sera le sommeil, tantôt une danse ou un chant digne des dieux dont on célèbre la fête. N'y a-t-il pas une frappante ressemblance entre la description de Platon et l'analyse que nous venons de lire dans Aristote? Des deux côtés, on voit une passion vive qui possède et agite l'âme, la musique intervient, non pour l'éteindre, mais pour en régler le cours, pour en tempérer l'expansion violente; des deux côtés, il y a, pour ainsi dire, maladie et guérison. Mais Aristote va plus loin que Platon, il étend à la terreur et à la pitié, ou même à toutes les passions, ce que son maître disait seulement de l'enthousiasme. Toute passion, selon lui, existe en germe au fond de notre âme, et elle s'y développe plus ou moins, selon les tempéraments. Comprimée au fond de nous-mêmes, elle nous agiterait comme un ferment intérieur; l'émotion excitée par la musique et le spectacle, lui ouvre une voie, et c'est ainsi qu'elle purge l'âme « et la soulage avec un plaisir sans danger. » De même, dans un chapitre de sa *Morale*, Aristote considère les plaisirs du corps comme une distraction puissante, comme *un remède* aux grandes douleurs ;

il reconnaît qu'on peut se procurer artificiellement de tels plaisirs, par exemple celui de boire en se donnant la soif, pourvu qu'ils soient *sans danger*[1] : c'est l'expression même dont il se sert dans la *Politique* pour signifier le plaisir que donnent les arts d'imitation. De même, dans un autre passage de sa *Morale*, s'étant posé la question : Pourquoi la présence d'un ami nous est-elle douce quand nous sommes dans le chagrin? il fait à cette question deux réponses : La première, qu'en venant voir un ami affligé on le *soulage* et on prend sur soi comme une part du poids qui l'accable[2], c'est-à-dire qu'on l'aide à souffrir en souffrant de moitié avec lui, à peu près comme la poésie et la musique nous soulagent de la terreur et de la pitié en nous aidant à leur donner libre cours; la seconde, que c'est une douce chose pour celui qui souffre de penser qu'un autre compâtit à sa souffrance. On retrouve ici encore la méthode d'Aristote, que nous avons déjà tant de fois reconnue et caractérisée dans le cours de ces recherches[3]. La *Politique*, la *Morale* et la *Poétique* s'éclairent donc l'une par l'autre, et c'est faute de les avoir exactement comparées qu'on a méconnu la valeur d'une des conceptions les plus originales de leur auteur.

Ainsi, tandis que Platon subordonne absolument la poésie et la musique au gouvernement de l'État, et n'en fait que des moyens d'éducation, Aristote, plus fidèle observateur de la nature, distingue entre les divers âges de

[1] Morale à Nicom., VII, 15 : Διὰ τὰς ὑπερβολὰς τῆς λύπης, ὡς οὔσης ἰατρείας, τὴν ἡδονὴν διώκουσι τὴν ὑπερβάλλουσαν καὶ ὅλως τὴν σωματικήν.... Ἔτι διώκονται διὰ τὸ σφοδραὶ εἶναι ὑπὸ τῶν ἄλλαις μὴ δυναμένων χαίρειν· αὐτοὶ γοῦν αὑτοῖς δίψας τινὰς παρασκευάζουσιν. Ὅταν μὲν οὖν ἀβλαβεῖς, ἀνεπιτίμητον· ὅταν δὲ βλαβεράς, φαῦλον.

[2] IX, 11 : Κουφίζονται οἱ λυπούμενοι συναλγούντων τῶν φίλων· διὸ κἂν ἀπορήσειέν τις πότερον ὥσπερ βάρους μεταλαμβάνουσιν, ἢ τοῦτο μὲν οὔ, ἡ παρουσία δὲ αὐτῶν ἡδεῖα οὖσα καὶ ἡ ἔννοια τοῦ συναλγεῖν ἐλάττω τὴν λύπην ποιεῖ.

[3] Voyez plus haut, p. 130, et comparez encore la Morale Nicom., IX, 7.

l'homme. Pour l'enfance, il veut que tout plaisir de l'esprit soit en même temps une instruction morale; mais quand l'âme a été formée par une sage discipline, il lui laisse plus de liberté dans le plaisir, il lui permet de s'amuser à des spectacles qui l'émeuvent et l'attendrissent. L'art, à son tour, participe de cette liberté; il ne remplit pas toujours le même devoir envers la société : quand il s'adresse à de jeunes auditeurs, la loi le surveille sévèrement et lui impose une honnêteté rigoureuse; plus tard, on lui permettra d'intéresser sans instruire, d'exciter nos passions, nos passions honnêtes surtout, comme la terreur et la pitié, pour nous faire un plaisir de ce soulagement passager. Autre chose est l'école, autre chose le théâtre. Il est beau, sans doute, de concevoir avec Platon l'idéal du parfait citoyen, sans autre enthousiasme que celui de la vertu, sans autre passion que celle de l'intérêt public; mais il est plus vrai de reconnaître avec Aristote la faiblesse de notre nature, et de ne pas lui imposer une perfection impossible. La poésie se meurt de gêne dans les entraves que lui impose le législateur de Platon; elle est à l'aise dans la République d'Aristote : chants lyriques, drame, épopée, chaque genre y a son heure et sa convenance. Ainsi par un singulier contraste, le philosophe, qui aime tant à réglementer sur la composition du drame et de l'épopée, se trouve être plus libéral que Platon quand il s'agit d'assigner à la poésie son véritable rôle dans l'État[1].

[1] « En revendiquant l'indépendance, la dignité propre et la fin particulière de l'art, nous n'entendons pas le séparer de la religion, de la morale, de la patrie. L'art puise ses inspirations à ces sources profondes, comme à la source toujours ouverte de la nature. Mais il n'en est pas moins vrai que l'Art, l'État, la Religion, sont des puissances qui ont chacune leur monde à part et leurs effets propres; elles se prêtent un concours mutuel; elles ne doivent point se mettre au service l'une de l'autre. Dès que l'une d'elles s'écarte de sa fin, elle s'égare et se dégrade. L'Art se met-il aveu-

Que si maintenant on craignait l'abus de cette philosophie tolérante qui accepte franchement la passion comme un moyen légitime d'intérêt dans les œuvres de l'art, je dirais qu'Aristote est bien loin, à cet égard, d'une dangereuse indifférence. Seulement ce n'est pas à sa théorie de la purgation des passions par le drame qu'il faut demander des règles de moralité dramatique ; ces règles étaient ailleurs répandues dans ses écrits.

On en trouve d'abord des traces dans divers chapitres de la *Poétique*. Ainsi, parmi les dénoûments tragiques, il blâme ceux qui nous montrent les criminels triomphants et les honnêtes gens malheureux ; à propos des crimes que la tragédie met en scène, il décide que des diverses manières de s'en servir, la plus mauvaise, c'est lorsque le héros, connaissant celui qu'il va frapper, hésite et n'achève pas, c'est-à-dire apparemment lorsqu'il en est empêché par quelque cause étrangère, « car alors l'action est odieuse, sans être tragique. » Au chapitre suivant, qui traite spécialement des mœurs, il cite comme exemples de mœurs « mauvaises sans nécessité » le personnage de Ménélas dans l'*Oreste* d'Euripide. On voit aussi qu'il regardait la femme et surtout l'esclave comme des personnages d'un ordre inférieur et dont le poëte ne peut attendre de grands effets[1]. La tragédie étant essentiellement l'imitation d'une action *sérieuse* (σπουδαίας, mot bien difficile à traduire en notre langue) ne peut guère chercher ses modèles que dans la belle nature ; on voit pourtant que par là le philosophe n'entend pas en faire un cours de morale, et qu'il lui permet de reproduire le vice, pourvu que le vice ait de la grandeur ou de l'intérêt ; car

glément aux ordres de la religion et de la patrie? Pour vouloir leur être utile, il ne leur sert plus à rien. En perdant sa liberté, il perd son charme et son empire. » M. Cousin, Cours d'Hist. de la Philos. mod., 1re série, t. II, 14e leçon.

[1] Poétique, chap. XIII, XIV, XV.

Euripide, « malgré la mauvaise disposition de ses pièces, » lui paraît cependant « le plus tragique des poetes. » Quant à la comédie, il la définit « une imitation du mauvais, non de toute espèce de mauvais, mais du ridicule seulement, qui ne cause ni douleur ni destruction. » C'est faire une large part aux licences de la scène comique. Il a consigné ailleurs une remarque d'où nous pouvons conclure qu'il distinguait entre les grossières plaisanteries si fréquentes dans la comédie d'Aristophane et l'élégante finesse des nouveaux poètes comiques : « Le bon ton, écrit-il dans sa *Morale*[1], consiste à ne rien dire, à ne rien écouter qui ne soit digne d'un homme honnête et bien né, lequel peut, sans déroger, dire et entendre certaines plaisanteries. Mais la plaisanterie de l'homme bien né diffère de celle de l'esclave; même différence entre l'homme sans éducation et celui qui en a reçu. On le voit, en comparant les anciennes comédies avec les nouvelles. Les premières cherchent le ridicule dans l'obscénité du langage, celles-ci préfèrent l'allusion ; ce qui n'est pas indifférent pour la décence. » Le moraliste qui assistait à la transformation de la comédie, entre le temps d'Aristophane et celui de Ménandre, devait être frappé d'un tel progrès d'honnêteté dans les mœurs et le langage comiques. Mais la *Poëtique* nous le montre beaucoup moins sensible à ce genre de considérations. S'il y blâme Cratès et les poëtes de cet âge d'avoir employé la satire personnelle, ce n'est pas à cause du scandale qu'elle entraîne, c'est parce qu'elle est moins conforme au véritable objet de l'art, qui est de peindre le général, non le particulier. De même si, dans un autre passage, il paraît placer l'épopée au-dessus de la tragédie, ce n'est pas que l'une soit plus sévère que l'autre dans le choix des sujets ou dans la peinture des caractères, c'est que l'une se

[1] IV, 14. Cf. Meineke, Historia crit. comic. gr., p. 213.

passe des secours de la musique et du spectacle dont l'autre a besoin pour se faire comprendre par des spectateurs plus grossiers; or, selon Aristote, le poëte perd quelque chose de sa dignité dans cette alliance avec les musiciens et les machinistes[1].

Toutefois, n'oublions pas ici que nous sommes réduits à juger Aristote sur des témoignages incomplets. Les ingénieuses analyses des vices et des travers du cœur humain, dont il a rempli plusieurs livres de sa *Morale*, et que, plus tard, Théophraste reproduisait en partie, sous une forme plus élégante et plus vive dans ses *Caractères*, prouvent combien Aristote avait profondément étudié les sources de l'intérêt comique. Quelle piquante vérité dans ces lignes que j'extrais, presque au hasard, du quatrième livre[2]: « Les gens riches par héritage semblent d'ordinaire plus libéraux que les parvenus : c'est qu'ils ne connaissent pas le besoin, et que d'ailleurs on a toujours plus de tendresse pour ce qu'on a fait : témoin les pères et mères, et les poëtes. D'ailleurs il est difficile qu'un libéral s'enrichisse, il ne sait ni prendre ni garder, mais répandre, et n'estime les richesses que pour le plaisir de donner. De là vient qu'on reproche souvent à la fortune d'enrichir ceux qui le méritent le moins : cela est pourtant bien naturel, car comment s'enrichir quand on ne sait pas amasser? » Que d'élévation dans cette seule définition de la magnificence[3]! « La magnificence est la dignité dans les grandes dépenses.

[1] C'est ainsi qu'Aristote donne, dans sa Poétique, des préceptes sur le mensonge poétique (chap. XXIV), et dans sa Rhétorique (I, 1 et 15), des règles trop indulgentes pour soutenir le pour et le contre sur la même thèse; ce qui ne l'empêche pas dans sa Morale (IV, 13) de condamner formellement le mensonge. Cf. les Pensées de Platon, par M. J. V. Le Clerc, p. 537, 538, où sont réunis d'utiles renseignements sur ce sujet.

[2] Chap. IV. Cf. IX, 7.

[3] Chap. IV, Cf. IV, 6.

Le magnifique est une espèce de savant; il sait comment on doit vivre et dépenser beaucoup avec mesure; sa dépense est grande, non pas excessive. » Ce qui suit, sur l'excès opposé à la magnificence, nous offre un trait de mœurs précieux à recueillir : « La prodigalité dépense beaucoup pour de petites choses, affiche l'éclat hors de propos; le prodigue prépare un pique-nique comme un repas de noces; nommé chorége pour la comédie, il donne au chœur des robes de pourpre dès la première scène, comme on fait à Mégare, etc. » Voilà de quoi faire vivement regretter les pages, aujourd'hui perdues, d'Aristote sur la comédie, celles que peut-être aussi il avait écrites sur les principaux caractères tragiques. Car, selon la méthode qu'il a suivie dans le second livre de la *Rhétorique*, il avait dû analyser en détail, et pour l'instruction du poëte, les passions, les vices et les travers dont la lutte, sérieuse ou ridicule, fait le principal intérêt du poëme dramatique. Il est vrai qu'Aristote place au premier rang, parmi les éléments du drame, l'action, et qu'il se plaît à l'étudier sous toutes les faces. Dans le vaste répertoire des tragédies grecques, celle qu'il semble admirer le plus, est l'*OEdipe-Roi* de Sophocle, où l'action est en effet et plus belle et plus savante que dans aucune autre; il déclare même qu'on peut concevoir une tragédie sans mœurs, tandis qu'on n'en peut concevoir une sans action[1]. Mais l'action, en définitive, ne donne que le cadre d'une tragédie : c'est avec les passions et les mœurs qu'il faut le remplir; de même, en apprenant à diviser et à subdiviser un discours, les sophistes, dont Aristote se moque avec tant de raison dans sa *Rhétorique*, ne préparaient point leur élève à la véritable éloquence; ils lui donnaient des armes, des instruments, sans lui apprendre à s'en servir. Persuader par les arguments, intéresser par les mœurs et

[1] Poétique, chap. VI.

les passions, tel est le fond de l'art, telle est la méthode oratoire qu'Aristote prétendait substituer aux stériles préceptes de l'école; et cette méthode se fonde sur la science de l'âme. Je ne puis croire qu'il fût assez inconséquent pour l'abandonner en traitant de la poésie : là, en effet, comme dans la rhétorique, les secrets du cœur humain sont ce qu'il faut, avant tout, connaître, si l'on veut créer une œuvre durable, une de ces œuvres qui, selon le vœu d'Aristote lui-même, réussissent non pas seulement au théâtre, mais à la lecture, sans le secours de la musique et du spectacle. Aussi Horace, dans une des meilleures parties de son *Art poétique*[1], conseillant aux poëtes dramatiques d'apprendre à bien peindre les caractères :

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores
Mobilibusque decor naturis dandus et annis,

emprunte précisément à la *Rhétorique* d'Aristote son admirable description des quatre âges de la vie :

Reddere qui voces jam scit puer et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, etc.

Mais quelque rôle qu'Aristote ait accordé aux passions dans le drame, je pense toujours qu'il n'a pas prétendu *purifier* l'âme par le moyen de la tragédie. Peut-être sa théorie sur ce point semblera moins celle d'un moraliste que celle d'un médecin : ce n'est pas une raison pour rejeter l'explication qu'on en a donnée tout à l'heure d'après une rigoureuse étude des textes. N'avons-nous pas vu déjà, par des exemples empruntés à ses *Problèmes*, et ne pourrait-on faire voir par l'analyse de son traité *de l'Ame*, combien il mêle volontiers les spéculations de la physique à celles de la psychologie? Cela lui a valu d'être souvent accusé ou soupçonné de matérialisme; rien cependant n'est

[1] V. 155 et suiv. Cf. Aristote, Rhétorique, II, 12.

plus loin du matérialisme que la vraie philosophie d'Aristote. Dans l'impartialité qui lui est propre, elle étudie avec une égale attention toutes les facultés de notre double nature et elle conçoit l'âme comme l'unité vivante qui résulte de leur concert; mais elle sait aussi assigner à chaque puissance de l'âme son rang et sa juste valeur, et elle place au-dessus de toutes la raison souveraine. Aristote n'est donc pas moins spiritualiste que Platon, mais il l'est d'une autre manière; il l'est sans enthousiasme, comme sans faiblesse. Ce caractère de haut spiritualisme ne marque pas seulement l'ensemble de sa doctrine, il brille jusque dans sa méthode et dans son style. L'esprit toujours tendu vers la vérité pure, qui est l'objet de la science, Aristote va droit à ce but, et ne s'arrête pas, comme Platon, pour cueillir sur son chemin des fleurs de poésie. Une fois maître de la vérité qu'il poursuivait, il ne cherche pas, comme Platon, à la rendre aimable par les mille déguisements du drame, du symbole et de l'allégorie; il ne veut que la faire comprendre : c'est là le secret de ce langage expressif et austère qui, parfois, semble à peine un vêtement de la pensée, car il lui laisse tout l'éclat de sa beauté naturelle et de sa lumière.

Le lecteur qui garderait quelque doute sur le spiritualisme d'Aristote me permettra de citer ici, en terminant, une page de la *Morale*[1], qui fait autant d'honneur à l'écrivain qu'au philosophe; je regrette seulement que, malgré mes efforts, la traduction qu'on va lire affaiblisse, en plusieurs endroits, des traits d'une incomparable énergie.

« Si le bonheur est dans l'activité vertueuse, il est naturel d'entendre cela de la vertu par excellence, qui est évidemment celle de l'être le plus parfait. Or, qu'on appelle esprit

[1] X. 7. Je vois que ce morceau a aussi attiré l'attention de M. Hartung, qui l'a traduit en entier dans son livre sur la Poétique d'Aristote comparée avec les théories des Modernes, p. 86-90.

ou qu'on désigne d'un autre nom la faculté qui, dans l'âme, est née pour commander et pour diriger, celle qui perçoit le beau et le divin (soit parce qu'elle est divine elle-même, soit parce qu'elle est le plus divin des éléments de notre être), l'exercer, selon la vertu qui lui est propre, constitue le parfait bonheur... C'est là, en effet, l'activité par excellence, n'y ayant rien en nous de plus excellent que l'esprit, et, parmi les connaissances, que celles où l'esprit s'applique. C'est aussi l'activité la plus durable, car la contemplation est de tous nos actes celui qu'on peut continuer le plus longtemps; et si l'on pense qu'il se mêle du plaisir au bonheur, l'activité du sage est encore, de l'aveu de tous, celle qui renferme le plus de plaisir : ainsi, la philosophie semble merveilleusement faite pour plaire par un charme pur et durable... Ajoutez que ce qu'on nomme l'indépendance se trouve surtout dans la vie contemplative. En effet, le sage, l'homme juste et les autres hommes sont sujets aux nécessités de la vie; ces besoins satisfaits, il faut encore à l'homme juste quelqu'un envers qui et avec qui il exerce sa justice; il en est de même de la tempérance, du courage et des autres qualités. Mais le sage peut, et il peut d'autant plus qu'il est plus sage, penser seul avec lui-même; peut-être le fera-t-il mieux encore avec le secours d'autrui, mais enfin il est éminemment indépendant. Seule, la sagesse est aimée pour elle-même, et l'on n'en tire rien que la pensée même, tandis que la vie pratique poursuit toujours un but au delà de l'action... Si parmi les actes de la vie pratique, ceux du politique et du soldat sont les plus beaux et les plus considérables; si cependant ils ne sont pas désintéressés, mais tendent à une fin, et ne sont pas désirables pour eux-mêmes; si l'activité de l'esprit, au contraire, l'emporte parce qu'elle est toute contemplative, ne poursuit aucune fin hors d'elle-même, renferme un plaisir qui lui est propre, s'augmente sans secours étranger, enfin semble réunir,

autant que cela est permis à l'homme, l'indépendance, le désintéressement, le calme et tout ce qui fait la béatitude : ce sera donc là le parfait bonheur, pourvu, toutefois, que la vie atteigne sa juste longueur, car le bonheur ne comporte rien d'inachevé. Une telle vie est peut-être au-dessus de l'humanité, et ce n'est pas à titre d'hommes que nous en jouissons, mais à cause de ce qu'il y a de divin en nous. Autant le divin [, qui est simple,] l'emporte sur la nature complexe [de l'homme], autant son activité l'emporte sur celle que toute autre vertu fait naître. Si donc l'esprit est par rapport à l'homme quelque chose de divin, la vie selon l'esprit est divine par rapport à la vie humaine. Il ne faut donc pas, comme le voudrait la maxime vulgaire, se réduire, parce qu'on est homme, à des pensées humaines, ni, parce qu'on est mortel, à des pensées mortelles, mais, au contraire, s'immortaliser autant qu'il est possible, et tout faire pour vivre selon la plus noble partie de nous-mêmes ; car si elle tient peu de place, elle est d'une force et d'un prix bien supérieurs à tout le reste ; on pourrait même dire qu'elle constitue notre personne, en étant la maîtresse partie et la meilleure. Il serait donc étrange de ne pas vivre selon notre être, mais selon quelque chose qui n'est pas nous[1]. »

§ 8. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Quatrième partie : l'enthousiasme et l'amour dans la tragédie ; la fatalité ; la tétralogie et le drame satirique ; rôle du chœur.

Nous venons de ramener à son véritable sens la théorie tant de fois discutée d'Aristote, sur le rôle dramatique de

[1] Comparez avec ces dernières lignes le chap. IV du liv. IX, et surtout le troisième livre du Traité de l'Ame. M. Ravaisson a donné une belle analyse des observations et des théories d'Aristote sur les diverses formes de la vie dans les êtres, depuis le zoophyte jusqu'à l'homme, pour qui la nature a fait tout le reste de la création. Essai sur la Métaphysique, t. I, p. 422 et suiv.

la terreur et de la pitié. Mais ces deux passions, les seules qu'il nomme dans sa définition de la tragédie, a-t-il pu croire qu'elles résument tout l'intérêt du spectacle tragique?

« On s'était aperçu depuis longtemps, dit Théodecte dans le *Voyage d'Anacharsis*[1], que, de toutes les passions, la terreur et la pitié pouvaient seules produire un pathétique vif et durable; de là les efforts que firent successivement l'élégie et la tragédie, pour communiquer à notre âme les sentiments qui la tirent de sa langueur et lui font goûter des plaisirs sans remords. »

Si ces paroles étaient de Théodecte, l'un des élèves familiers et même l'un des collaborateurs d'Aristote, on pourrait y voir la pensée du maître sur ce sujet. Malheureusement elles sont de Marmontel[2], qui n'était pas aussi bien placé que Théodecte pour recueillir les confidences de l'auteur de la *Poétique*. La question reste donc à résoudre d'après des indications fugitives et par des conjectures toujours incertaines.

D'abord le Théodecte de Barthélemy aurait dû remarquer que, dans la *Politique*, son maître Aristote attribue formellement aux imitations qui se font par la musique le pouvoir d'inspirer l'enthousiasme et même en général toutes les passions. Or, ce que l'auteur dit de la musique s'applique également à la poésie. En effet, n'est-ce pas l'enthousiasme

[1] Chap. LXXI, Entretiens sur la nature et sur l'objet de la tragédie, seconde séance.

[2] C'est Barthélemy lui-même qui nous l'apprend avec sa franchise habituelle. Ses notes offrent beaucoup d'aveux du même genre; ce sont comme autant de critiques de la méthode suivie dans ce livre, d'ailleurs si justement célèbre. On ferait aujourd'hui une œuvre bien utile, et qui pourrait être piquante sans malice, en annotant le Voyage d'Anacharsis à l'aide des derniers travaux de la science. M. Villemain a tracé de main de maître les principes d'une critique équitable sur ce sujet, dans une de ses leçons sur la littérature du XVIIIe siècle (IIIe partie, IVe leçon).

qu'excitent en nous certaines scènes d'Eschyle, par exemple l'admirable scène qui termine le *Prométhée;* et quand le vieux poëte se vantait d'offrir à ses concitoyens des tragédies toutes pleines de Mars, apparemment ce n'était ni la terreur ni la pitié qu'il prétendait inspirer à son auditoire; c'était l'enthousiasme patriotique et guerrier[1].

Lorsque ce même Eschyle se vantait de n'avoir jamais représenté de femmes amoureuses, il reprochait à ses rivaux d'employer de tels personnages. Euripide à qui s'adresse surtout le reproche, avait souvent usé et abusé de ce puissant moyen de produire l'émotion. Voilà encore une passion qui a sa place dans la tragédie et qui pourtant semble oubliée dans la théorie aristotélique.

Aristote aurait-il cru par hasard que l'amour tragique, c'est-à-dire l'amour avec ses combats, ses violences et ses crimes, agit sur nos âmes par les deux sentiments de la terreur et de la pitié, et que, par conséquent, il pouvait, sans manquer à la logique, le sous-entendre dans sa définition de la tragédie? Peut-être aussi avait-il réservé ce sujet pour son chapitre sur la comédie, dont il ne reste aujourd'hui qu'un fragment[2]; en effet, dans la comédie, surtout après le temps d'Aristophane, l'amour était devenu le principal res-

[1] « La grandeur, voilà ce qui distingue l'enthousiasme; grande raison, grand amour, grande force de vouloir, voilà ce qui le constitue.... L'enthousiasme prête aux organes du corps une propriété merveilleuse;.... il les arme contre les maux; il les arme contre la mort même.... Autrement on ne s'expliquerait pas le héros, le martyr, tous ces hommes de foi qui, dans leur ardente dévotion au souverain objet de leur pensée, de leur amour et de leur volonté, résistent d'une manière, on pourrait dire surnaturelle, à des douleurs physiques, sous lesquelles eût infailliblement succombé et péri la vulgaire humanité. » M. Damiron, Discours sur l'enthousiasme (Paris, 1846). J'avoue, du reste, que l'enthousiasme dont parle Aristote (Politique, VIII, 7) est plutôt le délire mystique que la généreuse passion dont les héros d'Eschyle sont animés.

[2] Voyez notre Commentaire sur le chap. v de la Poétique.

sort dramatique, il formait le nœud de presque toutes les intrigues. Mais alors on s'étonne encore que dans les deux livres de la *Morale*, où sous le nom commun d'*amitié* (φιλία) Aristote analyse avec tant de profondeur tous les sentiments qui font le lien des sociétés humaines, l'amour proprement dit soit à peine mentionné en quelques lignes[1]. Un observateur si exact de notre nature devait-il négliger à ce point une ardente passion qui remplissait les théâtres, comme la vie, de tant d'orages et de larmes[2]? Il sait pourtant bien, en d'autres endroits de sa *Morale*, invoquer les poëtes ou discuter leur témoignage sur les secrets du cœur humain[3]. Comment se fait-il donc qu'après Platon, il nous faille descendre jusqu'à Théophraste[4] pour trouver une véritable définition de l'amour?

Voilà une négligence dont il est bien difficile de justifier

[1] Morale Nicom. VIII, 5, 10; IX, 1 et 12; où il y a de précieux témoignages à recueillir sur les mœurs grecques de ce temps. Cf. Athénée, XIII, p. 564. Le quatrième livre des Problèmes traite aussi de l'amour, mais à un point de vue tout physiologique.

[2] Voyez Sophocle, Antigone, 781 et suiv.; Fragments 109, 427, 549, des tragédies perdues; Euripide, Hippolyte, v. 525 et suiv.; Fragment 269 des tragédies perdues (éd. Wagner dans la Bibliothèque Firmin-Didot). Cf. Voyage d'Anacharsis, l. c. fin de la seconde séance, où Théodecte soutient que l'amour, en lui-même, est indigne de la tragédie; et M. Patin, Études, t. II, p. 163. Bossuet, dans ses Réflexions sur la Comédie, § xv, affirme trop légèrement que l'amour, chez les anciens, n'avait de place que dans les comédies.

[3] Morale Nicom. III, 1; V, 11, à propos d'Alcméon et d'Eriphyle; VI, 9, etc.

[4] « C'est, dit Théophraste, l'excès d'une ardeur irréfléchie, dont l'invasion est rapide et la retraite lente. » Fragment conservé par Stobée, Florilegium, LXIV, 28. Il est vrai que Stobée attribue un peu plus bas à Théophraste une autre définition, beaucoup plus prosaïque, de l'amour: « C'est la passion d'une âme qui n'a rien à faire. » Théophraste, comme Aristote, avait écrit un ouvrage intitulé Ἐρωτικός. Mais on sait quel était ordinairement le sujet de ces sortes de compositions. Cf. Athénée, XV, p. 674.

notre philosophe. Que dire, maintenant, si cette passion de l'amour est celle de toutes qui répugne le plus à la fameuse théorie de la purgation, de sorte qu'il y eût quelque prudence à ne l'en pas rapprocher? En effet, de même que l'enthousiasme et la pitié, le besoin d'aimer est naturel à toutes les âmes; « nous l'éprouvons tous, comme eût dit Aristote, à des degrés différents; » mais est-il vrai de dire que les représentations dramatiques soulagent en nous ce besoin? La vue des ardeurs de Phèdre amoureuse est un plaisir, un noble plaisir sans doute, quand c'est Euripide ou bien Racine qui nous le font goûter; mais ce n'est pas précisément ce plaisir sans danger (χαρὰ ἀβλαβής) qu'Aristote prétend tirer de la tragédie. « On se voit, observe éloquemment Bossuet, on se voit soi-même dans ceux qui nous paraissent comme transportés par de semblables objets. On devient bientôt un acteur secret dans la tragédie : on y joue sa propre passion; et la fiction en dehors est froide et sans agrément, si elle ne trouve au dedans une vérité qui lui réponde[1]. » J'avais besoin d'émotions attendrissantes, et j'ai pleuré avec Antigone; d'émotions terribles, et j'ai frissonné en contemplant la misère d'OEdipe : me voilà satisfait; pouvais-je d'ailleurs, à moins d'être un homme criminel ou dépravé, aller chercher ailleurs qu'au théâtre la vue des larmes et du sang? Mais si j'ai l'âme ouverte au sentiment de l'amour et si, dans cette disposition, je vois se dérouler sur la scène un de ces drames que l'amour remplit, qu'il anime de ses transports et de ses douleurs, en sortirai-je plus calme, en sortirai-je guéri, comme veut Aristote, de la secrète agitation que j'y avais apportée? Loin de là, mon

[1] Réflexions sur la Comédie, § IV. Cf. § XVI, et Traité de la Concupiscence, chap. XVIII. L. Racine, Épître à M. de Valincour :

Le jeu des passions saisit le spectateur;
Il aime, il hait, il pleure et lui-même est acteur.

âme, après le spectacle, ne sera que plus agitée; elle ne sentira que plus vivement le besoin de chercher un objet où fixer ses vagues désirs, un but où diriger l'ardeur croissante de sa passion; et c'est en vain que vous alléguerez ici la salutaire impression des catastrophes tragiques : car il y aura toujours mille fois plus de séduction pour le spectateur dans les fiévreuses joies de Phèdre amoureuse, que d'avertissement et de terreur dans les douleurs de Phèdre repentante et punie. L'amour est donc une de ces passions que la tragédie excite loin de les guérir, il faut bien le reconnaître avec saint Augustin et Bossuet, avec J. J. Rousseau qui répète, au nom de la philosophie, l'anathème prononcé par la religion[1]. Ce n'est pas que, sur ce point même, la tragédie ne puisse être défendue; elle l'a été on ne peut mieux, surtout au dernier siècle[2], mais par des considérations qui paraissent être restées étrangères aux philosophes de l'antiquité[3]. Quant à Aristote, peut-être ne s'est-il pas même posé cette grave question de moralité dramatique; en tout cas, on voit combien ses théories, autant du moins que nous les connaissons aujourd'hui, sont insuffisantes à la résoudre.

Une autre lacune, plus étrange encore, est depuis longtemps signalée dans la *Poétique*. Parmi tant de préceptes, et de prescriptions minutieuses sur les caractères et sur l'action tragique, Aristote ne dit pas un mot de ce dieu

[1] Voyez une admirable page des Confessions de saint Augustin, liv. III, chap. II; Bossuet, Réflexions sur la Comédie, § XVI; Rousseau, Lettre sur les Spectacles, p. 25 (éd. Musset-Pathay) : « Je sais que la Poétique du théâtre prétend purger les passions en les excitant, etc. »

[2] La réponse de d'Alembert à Rousseau est un modèle de bon goût et de raison; celle de Marmontel est une réfutation détaillée, ordinairement froide et monotone. Voyez aussi, plus bas, chap. IV, § 3.

[3] Xénophon toutefois, à en juger par la dernière page de son Banquet, aurait peut-être été de mon avis sur l'impression que produisent les peintures dramatiques de l'amour.

aveugle et inflexible dont la volonté plane sur toute l'histoire des temps héroïques, de la Fatalité. Ici évidemment ce n'est pas une omission involontaire de sa part; car dans son treizième chapitre, où il exprime les caractères essentiels, selon lui, pour constituer un personnage tragique, il demande formellement des héros qui ne soient ni d'une vertu parfaite ni d'une profonde méchanceté, mais dont les malheurs soient l'effet de quelque grande faute. Les traditions épiques, dont les poëtes ne peuvent guère s'écarter, offrent, il est vrai, peu d'événements et de personnages qui s'accommodent à cette règle sévère. Aristote ne la maintient pas moins pour cela; il la justifie par l'exemple « des plus belles tragédies de son temps, » et il regrette que les anciens poëtes aient pris trop « au hasard » leurs sujets dans la mythologie. Bien plus, au troisième livre de sa *Morale*, où il traite du libre arbitre, des actions volontaires et des actions involontaires, quand il veut donner un exemple de ces crimes que nulle nécessité n'excuse ni ne justifie, il cite précisément un des héros d'Euripide, Alcméon, vengeant sur sa mère Ériphyle les mânes de son père lâchement trahi par elle[1]. Pourtant, comme Électre et Oreste, Alcméon n'a fait qu'obéir aux ordres du héros victime d'une épouse infidèle. Derrière cette ombre menaçante d'Amphiaraüs, Aristote ne voit pas les dieux vengeurs du crime; dans cette imprécation paternelle il n'entend pas la voix impérieuse du Destin; et les excuses d'Alcméon lui paraissent « ridicules, car il y a des choses qu'il ne faut jamais faire, quelque force qui nous y contraigne, et quelque traitement qui nous attende si nous résistons. » Tout cela ne montre-t-il pas qu'au temps d'Aristote, l'idée antique de la fatalité perdait chaque jour son influence sur la scène tragique, parce

[1] Voyez plus haut, p. 201, note 3, et la collection des fragments d'Euripide, par M. Wagner (dans la Bibliothèque Firmin-Didot), n. 68-75.

qu'elle perdait de sa force dans les consciences? Les héros d'Homère quelquefois semblent à peine responsables de leurs actes. C'est un dieu qui, tour à tour, leur donne ou leur ôte le courage; c'est un dieu qui, sous ses propres traits ou sous les traits d'un mortel, tantôt leur inspire sa prudence, tantôt les abandonne à leur faible raison. Et les dieux eux-mêmes se plaignent souvent de n'être pas libres et d'exécuter malgré eux les arrêts d'une volonté supérieure. L'homme ne s'affranchit que lentement de cette tutelle inquiète et jalouse. L'empreinte de la fatalité domine encore dans le drame d'Eschyle. La trilogie d'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides* commence par un crime fatal, l'adultère d'Égisthe inspiré par les souvenirs de la haine de Thyeste et d'Atrée; puis c'est le meurtre d'Agamemnon fatalement vengé par ses enfants; enfin c'est la punition de cette vengeance même, fatalement poursuivie, au nom du ciel, par les Euménides. Il faut qu'une déesse indulgente intervienne pour purifier le coupable et l'arracher à la torture de ses remords. Prométhée lui-même, cette énergique personnification de l'intelligence et de l'industrie humaines, Prométhée vaincu par Jupiter, est encore un symbole de ce triomphe du Destin sur notre volonté; et jusque dans les *Perses*, œuvre à moitié lyrique, dont le sujet est tout contemporain, on voit planer au-dessus des deux nations la sombre divinité qui a résolu dans sa toute-puissance d'abaisser l'Asie devant l'héroïsme d'Athènes. Mais déjà dans Sophocle, surtout dans ses deux *Œdipes*, les héros se montrent plus maîtres d'eux-mêmes et plus responsables de leurs crimes; l'intrigue se noue et se dénoue plus près de la terre. Les dieux n'ont pas abdiqué toute action sur la volonté humaine; mais on sent qu'entre eux et l'homme, la lutte est déjà moins inégale. Il y a telle faute que pouvait éviter Œdipe et qui a fait son malheur: les dieux n'y sont plus que pour une part. Voilà sans doute la raison de

cette prédilection que montre Aristote pour l'*OEdipe Roi*, celle de toutes les tragédies grecques aujourd'hui connues, où l'action se déroule le plus par des ressorts naturels et par des motifs humains, malgré le rôle important qu'y joue encore la Fatalité. C'est sans doute aussi parce que ce progrès ne s'était pas interrompu sur la scène tragique d'Athènes, qu'Aristote est conduit à rapporter surtout aux mœurs des personnages la cause des événements tragiques. Le moraliste qui a écrit tant de savantes analyses de la liberté de nos actes et de nos résolutions, devait naturellement préférer au drame d'Eschyle celui de Sophocle et d'Euripide, où la volonté se montre plus indépendante et plus maîtresse d'elle-même. Cela l'excuse un peu, puisque, dans la *Poétique*, il était moins historien que législateur, d'avoir tant négligé le principal personnage de l'antique tragédie, le Destin. Peut-être d'ailleurs nous est-il plus facile, à nous qui observons de loin, après la chute des dieux païens, ces vicissitudes de la foi populaire, de distinguer et de caractériser ce rôle de la Fatalité dans les plus anciennes productions de la poésie grecque. Aristote interrogeait volontiers avec une pénétration curieuse les vieilles fables et les cérémonies du culte national[1]. Mais, si détaché qu'il fût des superstitions païennes[2], il n'en pouvait suivre

[1] Il justifie avec finesse sa prédilection pour ces recherches dans la Métaphysique, I, 2 : Φιλόμυθος ὁ φιλόσοφός πώς ἐστι, etc. Voyez la dissertation de J. S. Vater, Vindiciæ theologiæ Aristotelis (Halle, 1795); les Études sur la Théodicée de Platon et d'Aristote, par M. J. Simon (Paris, 1840); et surtout, pour ce qui concerne les jugements d'Aristote sur le paganisme, le discours très-substantiel de M. C. Zell, De Aristotele patriarum religionum æstimatore (Heidelberg, 1847).

[2] Métaphysique, XII, 8 : « Une tradition, venue de l'antiquité la plus reculée et transmise à la postérité sous le voile de la fable, nous apprend que tous les astres sont des dieux, et que la divinité embrasse toute la nature; tout le reste n'est qu'un récit fabuleux imaginé pour persuader le vulgaire et pour servir les lois et les intérêts communs. Ainsi on donne

l'histoire avec une critique aussi sûre que l'est aujourd'hui celle de nos philosophes, éclairée par vingt siècles d'observations et d'expérience. Ajoutez que l'impérieuse rigueur de son génie le portait naturellement à chercher en toute chose un idéal absolu du vrai et du bon, et qu'en fait de poésie dramatique la forme d'intrigue savante et passionnée vers laquelle tendaient les poètes ses contemporains devait lui sembler la perfection même.

Cela nous explique encore pourquoi nous ne trouvons rien dans la *Poétique*, sur une ancienne règle du théâtre athénien, qui imposait aux auteurs tragiques de présenter à la fois au concours trois tragédies et un drame satirique. Le génie d'Eschyle avait trouvé dans cette servitude même l'occasion de bien grandes beautés, soit que cette communauté du sujet s'étendît aux quatre pièces de la tétralogie, comme dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides* et le *Protée*; ou aux trois tragédies, comme dans les trois *Prométhées*, ou enfin à deux des trois tragédies seulement, comme on le conjecture pour les *Suppliantes* et les *Danaïdes* [1]. A quelque point de vue que l'on considère la tragédie, ce n'était pas chose indifférente que d'en pouvoir étendre ou resserrer ainsi l'action. Aussi les critiques modernes se sont fort préoccupés du silence d'Aristote sur un tel sujet; les uns l'ont expliqué par l'état actuel du texte de la *Poétique*; les autres ont cru pouvoir remédier à cette altération; enfin et tout récemment on a imaginé que ce

aux dieux la forme humaine, on les représente sous la figure de certains animaux, et mille inventions qui se rattachent à ces fables, » etc. (T. II, p. 232 de la trad. fr. de MM. Pierron et Zévort. Paris, 1840.)

[1] Voyez G. Hermann, De Compositione tetralogiarum tragicarum (Opuscules, t. II, p. 306-318); De Æschyli Lycurgia, et De Æschyli Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus (ibid. t. V, p. 3-31 et 136-164); De Æschyli trilogiis Thebanis (ibid. t. VII, p. 190-211); M. Droysen, dans le Journal philologique dirigé par MM. Bergk et Cæsar, 1844, n. 13 et suiv.

mot *tétralogie*, qui paraît assez tard dans les auteurs grecs, n'est peut-être, comme la prétendue institution à laquelle il se rapporte, que l'invention de quelque grammairien ; que jamais, surtout depuis Eschyle, les poëtes tragiques ne concoururent avec quatre pièces, la chose, en tout cas, étant attestée pour Sophocle, qui, selon un ancien auteur, concourut le premier « drame contre drame[1]. » Mais quand ces dernières conjectures auraient plus d'autorité, quand il serait démontré que la condition de présenter quatre drames à la fois ne fut jamais obligatoire pour les poëtes tragiques d'Athènes, et que dès le temps de Sophocle, l'usage même de la tétralogie avait disparu ; pour expliquer comment Aristote ne rappelle pas même un tel usage, aussi récemment aboli, ou n'y fait allusion qu'une seule fois et comme en passant[2], il faudrait encore tenir compte des préoccupations systématiques de son esprit. Un logicien moins sûr de lui-même, moins préoccupé de sa logique, aurait eu plus d'égard aux premières formes du drame ; il ne se fût pas contenté de dire rapidement que « la tragédie ne doit pas être étendue jusqu'aux proportions de l'épopée[3] ; » c'eût été une occasion trop naturelle pour lui de rappeler ces vastes compositions d'Eschyle qui, reliant l'une à l'autre trois ou quatre tragédies par la communauté du sujet et par la progression de l'intérêt dramatique, semblaient une sorte d'in-

[1] Suidas, au mot *Sophocle :* Καὶ αὐτὸς ἦρξε δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Voyez M. Welcker, dans son célèbre ouvrage sur la Trilogie d'Eschyle (Darmstadt, 1824-1826), p. 528 ; M. S. Karsten, De Tetralogia tragica et didascalia Sophoclea (Amsterdam, 1846), § IV ; et le commentaire sur le chap. IV de la Poétique, où je discute une correction proposée par M. Mommsen sur le passage qui concerne les développements de la fable tragique.

[2] Au chap. IV, si on admet la conjecture de M. Mommsen dont je parlerai dans le Commentaire.

[3] Chap. XVIII : Χρὴ μεμνῆσθαι μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν.

termédiaire entre l'épopée d'Homère et le drame de Sophocle.

En négligeant la tétralogie de l'ancien théâtre athénien, le philosophe devait négliger aussi les *Satyres*, ces petits drames qui formaient le complément régulier de la trilogie et dont nous avons un modèle, aujourd'hui unique, dans le *Cyclope* d'Euripide. Il y fait bien allusion une ou deux fois[1]; mais ce genre de drame moitié plaisant moitié sérieux, où domine la grâce comique et enfantine des compagnons de Bacchus[2], trouvait difficilement place dans les cadres d'une théorie qui divise toute la poésie en deux fonctions pour ainsi dire, celle de louer et celle de blâmer. Platon, du reste, avait en cela donné l'exemple à son disciple; et quoi que le zèle des grammairiens érudits ait fait pour réparer la négligence de nos philosophes[3], le hasard a voulu qu'Horace[4] soit aujourd'hui le seul auteur où nous trouvions une définition un peu explicite de cette forme originale du drame qui a duré si longtemps en Grèce et qui resta toujours étrangère au théâtre latin.

Remarquons, en passant, à quel point dans ces omissions et dans ces défauts même qui déparent la *Poétique*, se retrouve l'empreinte du génie d'Aristote.

Dans le dialogue où le jeune Anacharsis entendait disputer quelques beaux esprits d'Athènes sur les règles de la tragédie, Barthélemy prête encore à ses personnages des

[1] Poétique, chap. IV.

[2] Winckelmann, Histoire de l'Art, IV, 2, 4 et 6. Eustathe, sur l'Odyssée, VI, 355 (cité par Friebel, Satyrographorum reliquiæ, p. 18), remarque cependant qu'Homère offre, dans l'Odyssée, le premier modèle de ces compositions mixtes qu'on a appelées des *Satyres*.

[3] Voyez le témoignage de Chaméléon, un des élèves d'Aristote, cité par Suidas à l'article Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον.

[4] Art poétique, v. 230 et suiv. Cf. les témoignages de Marius Victorinus et de Diomède recueillis par Casaubon, De Satyrica poesi, I, 1.

doutes sur l'utilité du chœur : « Pourquoi, disaient les uns, ne pas supprimer les chœurs et la musique, comme on commence à les supprimer dans la comédie ? Les chœurs obligent les auteurs à blesser à tout moment la vraisemblance, etc... — Sans le chœur, répondaient les autres, plus de mouvement sur le théâtre, plus de majesté dans le spectacle. Il augmente l'intérêt pendant les scènes, il l'entretient pendant les intermèdes, etc. » J'ai bien peur encore que de tels doutes ne soient un anachronisme dans la bouche de ces Athéniens contemporains et amis d'Aristote. La tragédie était née du dithyrambe; c'est dans le chœur dithyrambique que se développa le dialogue, c'est sur un récit lyrique que se détacha peu à peu l'action dramatique; ils étaient inséparables l'un de l'autre, surtout dans les sujets sérieux. Quand la comédie ne trouva plus de choréges, abandonnant les sujets politiques, elle se réduisit sans trop de peine aux tableaux de mœurs et aux intrigues de la vie privée. Loin de perdre à ce changement, elle y gagna une originalité nouvelle. Mais la tragédie, tout héroïque et toute religieuse, qui était sortie du dithyrambe en l'honneur d'un dieu, la tragédie privée du chœur devenait, ce qu'elle fut plus tard sur le théâtre de Rome, un divertissement tout profane. Aristote pouvait louer Eschyle d'avoir amoindri le rôle du chœur, parce que le chœur « imite moins » que les autres personnages; il pouvait recommander au poëte d'utiliser pour l'action de son drame ce personnage secondaire[1]; mais il ne pouvait en proposer ni même en concevoir la suppression.

A cet égard, Aristote lui-même nous suggère une remarque importante, c'est que, dans la tragédie grecque, les

[1] Poétique, chap. IV et XVIII; Problèmes, XIX, 15, 48 (chapitres qu'on trouvera plus bas à la suite de la Poétique). Cf. les scholies de Venise sur l'Illiade, IX, 17.

personnages agissants sont des *héros*, c'est-à-dire des demi-dieux, tandis que le chœur se compose de simples mortels[1]. En effet, Eschyle, Sophocle et Euripide, quelle que soit d'ailleurs la diversité de leur génie tragique, gardent sévèrement cette proportion entre les caractères de leurs personnages et ceux des chœurs. Supposez le chœur absent de la tragédie, aussitôt les figures de héros se rapetissent en quelque sorte, n'ayant plus autour d'elles ce cortége d'êtres inférieurs et faibles qui les rehaussaient par le contraste. Dans la comédie, au contraire, les dieux et les fils des dieux ne paraissent guère que comme des machines de circonstance; le peuple et ses généraux, ses hommes d'État, ses poëtes, ce sont tous gens de même famille et comme de même taille; tous ont la voix également haute. La politique et la littérature du jour font le principal sujet des comédies d'Aristophane; elles ne s'y cachent pas comme dans la tragédie sous de rares et souvent obscures allusions[2]. Les intérêts qui s'agitent sur la scène comique ne sont pas ceux des héritiers d'Œdipe et de Priam, mais bien ceux des contemporains de Périclès. Là, l'illusion théâtrale tend moins à grandir les acteurs au-dessus des proportions humaines; il suffit au poëte d'intéresser l'auditoire en rendant ses héros odieux, aimables ou ridicules. Aussi, que le chœur disparaisse de la comédie, les personnages qui restent gardent entre eux le même rapport; l'économie morale du drame, si je puis ainsi dire, n'est pas détruite ni altérée.

Aristote est plein de ces remarques fécondes qui provoquent l'esprit à la réflexion: il aime, ainsi qu'il le dit lui-même quelque part[3], esquisser rapidement une vérité, que

[1] Problèmes, l. c. Comparez d'intéressantes remarques sur le chœur dans les Réflexions de Benjamin Constant sur la tragédie.

[2] Voyez la thèse élégante de M. H. Weil, De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione (Paris, 1844).

[3] Morale Nicom. I, 7 : Περιγεγράφθω μὲν οὖν τἀγαθὸν ταύτῃ· δεῖ γὰρ

d'autres sauront bien développer, en suivant l'esquisse du maître. Je laisse beaucoup de semblables traits à commenter au lecteur de la *Poétique*. Il en est pourtant un, déjà signalé plus haut, mais sur lequel je crois utile de revenir, parce qu'il me fournit l'occasion naturelle d'apprécier ce que fut chez les Grecs, dans la théorie et dans la pratique, l'art d'écrire l'histoire.

§ 9. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Cinquième partie : comparaison de la poésie et de l'histoire; de la critique et de l'art historiques au temps d'Aristote.

Aristote déclare, au neuvième chapitre de la *Poétique*, que la poésie est quelque chose de plus sérieux, ou si l'on veut, de plus philosophique que l'histoire. En effet, l'histoire ne reproduit que les faits attestés par la tradition, elle en est l'interprète fidèle et presque l'esclave ; raconter, c'est, pour ainsi dire, donner une voix au passé. Mais la poésie qui résume en un seul tableau les événements de tout un siècle, en un seul personnage les traits de toute une génération d'hommes, la poésie, qui supplée par une sorte de divination à l'insuffisance de la mémoire, qui rétablit, selon les lois de la vraisemblance, la vérité demi-effacée par le temps, peut bien réclamer une place à côté de l'histoire, car elle est aussi, à sa manière, une science du passé. Si elle n'a point l'exactitude des détails, elle a celle des aperçus généraux ; si elle ne reproduit point avec une minutieuse rigueur la figure de tous les personnages réels, en idéalisant quelques personnages d'élite, en groupant dans l'unité d'un type immortel les traits caractéristiques des mœurs et des passions humaines, elle atteint une sorte de vérité plus

ἴσως ὑποτυπῶσαι πρῶτον, εἶθ' ὕστερον ἀναγράψαι. Δόξειε δ' ἂν παντὸς εἶναι προαγαγεῖν καὶ διαρθρῶσαι τὰ καλῶς ἔχοντα τῇ περιγραφῇ, καὶ ὁ χρόνος τῶν τοιούτων εὑρετὴς ἢ συνεργὸς ἀγαθὸς εἶναι· ὅθεν καὶ τῶν τεχνῶν γεγόνασιν αἱ ἐπιδόσεις· παντὸς γὰρ προσθεῖναι τὸ ἐλλεῖπον.

instructive et plus haute : et voilà pourquoi les hommes ont tant admiré le génie poétique, voilà comment Homère, en cessant d'être pour nous ce qu'il fut longtemps pour les Grecs, le chroniqueur de la guerre de Troie [1], est resté cependant à nos yeux, un peintre fidèle de la Grèce héroïque.

Aristote est le premier, il est même le seul écrivain de l'antiquité qui ait marqué avec cette précision les limites de l'histoire et de la poésie. Avant lui et de son temps la Grèce a produit dans le genre historique des œuvres éminentes à divers titres; mais personne, à ce qu'il semble, ne s'est occupé d'écrire les règles de l'histoire. Nous savons seulement, d'une manière générale, que d'anciens rhéteurs la comprenaient dans l'éloquence comme un quatrième genre, ajouté au délibératif, au démonstratif et au judiciaire [2]. Un des plus célèbres historiens contemporains d'Aristote, Éphore, avait formellement comparé l'histoire à l'éloquence d'apparat, et Timée, après lui, renouvelait la même comparaison [3]; on attribuait à Démocrite un livre *Sur l'Histoire*, que nous avons rappelé plus haut; à Théophraste et à Praxiphane, son disciple, des ouvrages portant le même titre; et Denys d'Halicarnasse, en effet, dans son jugement sur Thucydide, reconnait avoir eu des devanciers. Mais apparemment tous ces livres avaient aussi peu de réputation que de valeur, puisque Cicéron ne les connait pas et qu'il se plaint de ce que les rhéteurs n'ont pas encore donné de préceptes à part sur la manière d'écrire l'histoire [4].

[1] Voyez surtout le préambule de l'Histoire de Thucydide et la Géographie de la Grèce dans Strabon.

[2] Voyez les deux témoignages anonymes recueillis par Spengel, Artium scriptores, p. 185.

[3] Dans Polybe, Fragments du livre XII, § 28 (éd. de la Bibliothèque Firmin-Didot).

[4] Diogène Laërce, V, 47; Marcellin, Vie de Thucydide, chap. XXIX; Denys d'Halicarnasse, Jugement sur Thucydide, chap. I; Cicéron, De

Cicéron remarque d'ailleurs que si, chez les Grecs, peu d'orateurs de profession sont devenus des historiens, tous les historiens avaient commencé par étudier l'éloquence[1].

La raison s'offense, au premier abord, de cette assimilation de l'historien à l'orateur : l'orateur soutient une thèse, il plaide pour un client, son rôle change toujours un peu avec sa cause; l'historien n'a jamais qu'une cause à défendre, celle de la morale et de la vérité. Au fond, cependant, l'historien, l'orateur et le poëte se touchent par une faculté commune. L'histoire, dit noblement Cicéron, est le témoin véridique du passé[2]. Mais c'est un témoin qui n'a pas tout vu de ses yeux, tout entendu de ses oreilles. Les faits dont il dépose lui parviennent souvent par des voies très-diverses; souvent il ne les recueille que mutilés, défigurés par les passions ou par le ravage du temps. Il faut donc que l'histoire, avant de raconter, juge et discute les souvenirs souvent trompeurs de la tradition : elle est donc une science avant d'être un art. L'art même chez l'historien touche de très-près à la science et semble quelquefois se confondre avec elle. La tradition a ses lacunes qu'il faut remplir; les plus grands événements du monde ne sont jamais connus dans

Oratore, II, 15 : « Videtisne quantum munus sit oratoris historia? Haud scio an flumine orationis et varietate maximum; neque tamen eam reperio usquam separatim instructam rhetorum præceptis. » Il est vrai que Cicéron, dans ce passage, fait parler l'orateur Antoine auquel il n'attribue que peu d'érudition. Ailleurs, parlant d'Hérodote et de Thucydide, il paraît transcrire un jugement de Théophraste, Orator, cap. XII : « Primis ab his, ut ait Theophrastus, historia commota est ut auderet uberius quam superiores et ornatius dicere. » Mais ce jugement pouvait bien se trouver dans le livre de Théophraste *Sur le Style* dont il reste plusieurs fragments. Voyez Schmidt, De Theophrasto rhetore (Hales, 1839).

[1] De Oratore, II, 13; Orator, cap. IX. Cf. Pline le jeune, Epist. V, 8.

[2] De Oratore, II, 9 : « Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuntia vetustatis, qua voce alia, nisi oratoris, immortalitati commendatur? »

tous leurs détails; le fussent-ils même, les causes morales qui les ont amenés restent ordinairement un mystère; ces lacunes, l'histoire ne désespère pas de les remplir; ces mystères, elle essaye de les pénétrer par des inductions et par des conjectures habiles. Il s'est trouvé de nos jours un écrivain qui a voulu exposer les annales de l'empire romain avec les seuls témoignages de l'antiquité savamment recueillis et assemblés selon l'ordre des faits. Chaque fois qu'une réflexion lui venait à l'esprit dans ce minutieux travail d'analyse, ou bien il l'a supprimée, ou bien il l'a insérée entre parenthèses, de peur que le lecteur ne vînt à confondre un seul instant le fond du récit avec la pensée du narrateur. Mais Le Nain de Tillemont, quelque juste et haute estime que l'on ait, encore aujourd'hui, pour ses livres, n'est que le modèle des critiques érudits, ce n'est pas un historien. Parmi les Romains, Suétone a réuni et contrôlé avec une rare conscience les éléments de l'histoire des Douze-Césars; mais après lui cette histoire reste à écrire. Nous ne pouvons appeler histoire une série de chapitres où sont méthodiquement classés, selon l'ordre des matières, tous les faits qui concernent la vie privée ou la vie publique d'un empereur; nous voulons que le biographe ne se borne pas à ces recherches d'une précieuse exactitude, mais qu'il fasse revivre aussi dans leur pleine réalité les héros qu'il connaît si bien dans les moindres secrets de leurs actions et de leurs mœurs. Suétone, quelque habile écrivain qu'il puisse être, n'est pas pour nous, non plus que pour ses contemporains, un historien proprement dit; nous réservons ce nom pour Tite-Live et Tacite[1]. Ainsi en Grèce, vers le temps d'Aristote, il y eut toute une école de savants qui composèrent avec un soin scrupuleux les annales de l'Attique, ce sont les

[1] Voyez notre Examen critique des historiens anciens de la vie et du règne d'Auguste (Paris, 1844), p. 261-280.

auteurs d'*Atthides*[1]; jamais on ne les a placés à côté d'Hérodote, de Thucydide et de Théopompe. Ceux-ci seuls étaient pour les Grecs les historiens modèles, parce qu'à l'esprit de recherche, ils avaient joint l'art d'animer un récit par les vives couleurs de l'imagination.

L'imagination est donc aussi une faculté dont l'historien a besoin pour peindre les faits et les personnages. Après que la critique a rempli son devoir et que les matériaux ont été bien préparés, c'est à l'imagination de s'en emparer; c'est elle qui leur rendra la vie. C'est encore elle qui souvent supplée à la brièveté ou au silence de la tradition; lorsque ses témoignages nous font défaut, elle la complète et l'achève. Il y a du poete alors dans l'historien, car il raconte moins le vrai que le vraisemblable[2]. Ainsi placé comme dans une région moyenne entre la science et la poésie, l'art historique se rapproche tour à tour de l'une et de l'autre, tantôt se bornant à l'exposition savante des faits, et tantôt s'égarant dans les licences du roman, moins altéré toutefois par l'abus de la critique que par celui de l'invention romanesque. Aussi, Aristote avait-il raison de l'opposer, comme il fait, à la poésie. Car en Grèce, malgre les protestations de quelques esprits sévères, la poésie a toujours tendu à

[1] Voyez Philochori Atheniensis librorum fragmenta a Lenzio collecta ed. Siebelis (Leipzig, 1811). L'historiographie chinoise est restée encore d'un degré au-dessous des Atthides. « Les collections que les Chinois appellent des collections historiques ne sont que des registres datés où se trouvent notés exactement et sèchement les avénements et morts des empereurs, les éclipses, les batailles et invasions, les famines et inondations, les rapports diffus des ministres, les délibérations du conseil aulique et les ordonnances des empereurs. La notation de ces faits n'est accompagnée d'aucune réflexion critique.... à l'exception de deux ou trois auteurs, les Chinois ne connaissent pas ce que c'est que l'esprit de critique, etc. » M. Ed. Biot, Revue française de février 1838, p. 18.

[2] Aristote, Poétique, chap. IX.

envahir l'histoire[1]; je ne dis pas cette poésie des traditions antiques que l'histoire a toujours raison de recueillir, même sans y croire, comme un témoignage naïf des croyances populaires, mais la froide poésie d'amplification dont les rhéteurs donnaient les recettes à leurs élèves. Les anciens chroniqueurs avaient échappé à cette influence de l'école. Hérodote semble un disciple de la nature; il écrit ce qu'il sait, comme il l'a appris, si ce n'est que son imagination colore doucement ses souvenirs de voyageur érudit, et que çà et là sa raison, un peu sceptique, hasarde quelque doute sur des traditions trop fabuleuses. Thucydide, au contraire, Thucydide, qui cependant écrivait presque en même temps que lui, est déjà un élève des sophistes. Un art profond se montre dans sa narration, dans les portraits qu'il trace de ses personnages, dans les discours qu'il leur prête, enfin dans ce style même si énergique et si fier, mais souvent si laborieux. Hérodote est poëte et orateur sans le savoir; certainement il ne songeait pas à imiter Homère en écrivant cette description si pittoresque des troupes de Darius, qu'on a plus tard comparée au célèbre Catalogue de l'Iliade. Les rares et courtes harangues qu'il mêle à son récit ont tant de naturel qu'on les croirait recueillies et reproduites par un auditeur fidèle. Thucydide a beau promettre, dans sa Préface, de se tenir sévèrement en garde contre les fables, de ne prêter à ses personnages que les discours les

[1] Quintilien, II, 4 : « Græcis historiis plerumque poeticæ similis est licentia. » C'est contre ces abus qu'étaient dirigés les livres : d'Apollonide, Περὶ κατεψευσμένης ἱστορίας, et de Cécilius, Περὶ τῶν καθ' ἱστορίαν ἢ παρ' ἱστορίαν εἰρημένων τοῖς ῥήτορσι (cf. Welske, De Hyperbole errorum in historia Philippi Amyntæ filii commissorum genitrice. Misna, 1819); peut-être celui du médecin Andréas, Περὶ τῶν ψευδῶς πεπιστευμένων, certainement l'Histoire véritable de Lucien. De là aussi la critique radicale de Sextus Empiricus, Contre les Savants, I, 12 : Εἰ σύστατον τὸ ἱστορικόν. Voyez encore les fragments du XII[e] livre de Polybe.

plus vraisemblables, et de s'appuyer en écrivant ces discours sur les documents les plus authentiques, on s'aperçoit vite combien il s'écarte, à cet égard, de la stricte vérité. Le procédé dont il semble avoir donné le premier exemple, et qui depuis est devenu commun à presque tous les historiens grecs et latins, consiste à résumer une longue discussion politique en deux plaidoyers contradictoires qu'il prête aux deux citoyens les plus importants qui ont pu y prendre part. Il était impossible, avant la sténographie, de rendre avec exactitude ou même d'abréger fidèlement les mille incidents d'une séance de l'agora ; on ne voulait pas cependant priver l'histoire de l'intérêt qui s'attache aux luttes de la parole. On faisait donc comme les sculpteurs quand ils composent un bas-relief : au lieu de mettre en scène tous les acteurs d'un drame, on choisissait les plus éminents, et on tâchait de personnifier en eux le talent et la passion de tous les autres. Thucydide est maître en cet art [1], dont aujourd'hui les inconvénients nous frappent quelquefois plus que les avantages. Un de ses contemporains, il est vrai, l'historien Cratippus [2], lui reprochait d'abuser des harangues jusqu'à ennuyer un peu le lecteur; Denys d'Halicarnasse et Cicéron blâment dans ses discours une concision souvent obscure et mal séante à l'éloquence politique [3]. Diodore de Sicile condamne d'une manière plus générale cette insertion des harangues dans le récit historique; Trogue Pompée voudrait qu'on n'y employât du moins que la forme indirecte, comme plus voisine de la vérité que nos informa-

[1] Suidas nous apprend qu'un certain Evagoras de Lindos, rhéteur dont l'âge est inconnu, avait écrit une Rhétorique selon Thucydide, en cinq livres; c'était un ouvrage analogue à celui de Télèphe de Pergame sur la Rhétorique d'Homère. Voyez plus haut, p. 2.

[2] Denys d'Halicarnasse, Jugement sur Thucydide, chap. XVI.

[3] Id. Ibid. chap. XXXIV et suiv.; Cicéron, Brutus, chap. LXXXIII. Cf. Orator, chap. IX.

tions peuvent atteindre[1]. Ces critiques et les excès même de quelques sots imitateurs[2] n'ont pas discrédité la méthode historique consacrée par Thucydide, et, après Thucydide, par tant de chefs-d'œuvre; elle a survécu non-seulement à l'antiquité, mais au moyen âge. Aujourd'hui même que nous avons réduit l'histoire à suivre de plus près les documents originaux, et à s'abstenir des harangues quand ces documents ne lui en fournissent pas d'authentiques, nous regrettons parfois la forme plus dramatique et plus vive à laquelle nous ont habitués nos premières études, cette forme qu'en France Voltaire discrédita sans retour, mais qu'il ne remplaça pas tout à fait; car l'exquise simplicité de sa manière manque un peu d'élévation et de chaleur, et c'est tout récemment que notre littérature a enfin réalisé, dans le genre historique, la parfaite alliance de l'érudition avec l'éloquence, de la critique avec le goût[3].

§ 10. Analyse et examen des principes de la Poétique dans Aristote. Sixième et dernière partie : de la langue et du style.

Aristote ne fut jamais ni un poëte ni un orateur de profession : la science était son véritable génie. Dans l'exposition des vérités scientifiques, il est écrivain habile, ingénieux, parfois éloquent[4]; tout cela moins par le calcul de l'art que par la force même de la pensée. Outre les belles

[1] Voyez, en général, sur ce sujet, le VII[e] volume du Cours d'Études historiques de M. Daunou, et notre Examen des historiens d'Auguste, Appendice I : Des Harangues dans les historiens grecs et latins.

[2] Voyez Lucien, De la Manière d'écrire l'histoire.

[3] Voyez une belle leçon de M. Villemain, Tableau du XVIII[e] siècle, première partie, leçon XVI.

[4] L'auteur des courts jugements Sur les Philosophes, qu'on trouve parmi les œuvres de Denys d'Halicarnasse, ajoute à ces qualités du style d'Aristote la *clarté*. Nous avons vu plus haut dans quel sens cet éloge est admissible : Παραληπτέον δὲ καὶ Ἀριστοτέλη εἰς μίμησιν τῆς τε περὶ τὴν

pages dont nous avons cité plus haut quelques exemples, il sème souvent dans ses plus arides analyses des traits vifs et pittoresques, qui colorent heureusement la sévérité habituelle de son style. Ainsi, « entre le mari et la femme, les enfants sont un lien (ou une chaîne[1]). » — Pour accomplir le bonheur, il faut plusieurs conditions, « car une seule hirondelle ne fait pas le printemps, non plus qu'un seul jour[2]. » — « Le plaisir complète l'acte et l'achève en venant s'y ajouter, comme la fleur à la jeunesse[3]. » — Les troupeaux sont « comme un champ vivant que cultive le nomade[4]. » — Les nations guerrières « perdent leur trempe dans la paix[5]. » Mais on peut dire que ces traits lui échappent plutôt qu'il ne les recherche, et que son unique ambition est de se faire comprendre. Comme, sur des sujets tels que ceux qu'il traite et avec les idées nouvelles qu'il veut exprimer, la langue grecque ne lui fournit pas toujours les mots et les tournures dont il a besoin, Aristote alors se permet d'innover[6], mais c'est avec une singulière discrétion.

ἑρμηνείαν δεινότητος καὶ τῆς σαφηνείας καὶ τοῦ ἡδέος καὶ πολυμαθοῦς. Cf. B. Saint-Hilaire, Sur la Logique d'Aristote, I, p. 53, où les trois témoignages de Cassiodore, d'Isidore et d'Alcuin ne sont que des traductions d'un jugement conservé en grec par Suidas : Ὁ Ἀριστοτέλης τῆς φύσεως γραμματεὺς ἦν, τὸν κάλαμον ἀποβρέχων εἰς νοῦν.

[1] Σύνδεσμος τὰ τέκνα. Morale Nicom. VIII, 14.

[2] Μία γὰρ χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖ, οὐδὲ μία ἡμέρα. Morale Nicom. I, 7.

[3] Τελειοῖ δὲ τὴν ἐνέργειαν ἡ ἡδονὴ ὡς ἐπιγιγνόμενόν τι τέλος, οἷον τοῖς ἀκμαίοις ἡ ὥρα. Morale Nicom. X, 4.

[4] Τοῖς κτήνεσιν αὐτοὶ ἀναγκάζονται συνακολουθεῖν, ὥσπερ γεωργίαν ζῶσαν γεωργοῦντες. Politique, I, 8.

[5] Τὴν γὰρ βαφὴν ἀφιᾶσιν, ὥσπερ ὁ σίδηρος, εἰρήνην ἄγοντες. Politique, VII, 14.

[6] Exemples : les adjectifs ἐκεινινος, dans la Métaphysique, VI, 7 ; VII, 7 ; φιλοτοιοῦτος, dans la Morale, I, 8 ; le célèbre substantif ἐντελέχεια, qui résume toute la théorie d'Aristote sur l'âme ; parmi les tournures particulières, le τὸ ἑνὶ εἶναι et le τὸ τί ἦν εἶναι, sur lesquels on peut lire un excellent mémoire de M. Trendelenburg dans le Rheinisches Museum de 1828,

Dans sa Morale, par exemple, où il place chaque vertu comme un moyen terme entre deux extrêmes, les mots lui manquent souvent pour nommer le moyen terme ou l'un des deux extrêmes; alors il signale cette indigence de la langue, mais il n'essaye pas d'y remédier[1]. Il excelle surtout à circonscrire par des définitions précises le sens des mots déjà en usage, et ses ouvrages abondent, à cet égard, en renseignements précieux que négligent trop les lexicographes modernes; le cinquième livre de sa *Métaphysique* est ainsi consacré à définir les principaux termes de la science.

Quand il passe de la métaphysique et de la logique à l'éloquence, Aristote sent bien que l'art d'écrire n'est pas tout entier dans ces règles d'exactitude auxquelles il l'a borné jusqu'ici. « Le langage qui ne montre pas l'idée, ne fait pas son office[2]. » La première qualité du langage est donc d'être clair; mais ce n'est pas la seule. Les hommes sont faibles, ignorants, grossiers; il faut leur plaire, il faut les séduire en les éclairant et en les corrigeant. L'auditeur d'un discours a besoin qu'une action intelligente et animée ajoute à l'effet des paroles. Ces paroles mêmes ont une double valeur et par le son qu'elles produisent et par le sens qu'elles expriment; le choix des figures et des tours harmonieux n'est donc pas chose indifférente. Aristote gémit de ces nécessités[3]; mais il s'y résigne d'assez bonne

t. II, p. 457-484. La langue d'Aristote n'a été encore que bien rarement et sur trop peu de points étudiée avec cette érudition et cette rigueur de méthode.

[1] Περὶ μὲν οὖν φόβους καὶ θάῤῥη ἀνδρεία μεσότης· τῶν δ' ὑπερβαλλόντων, ὁ μὲν τῇ ἀφοβίᾳ ἀνώνυμος (πολλὰ δ' ἐστὶν ἀνώνυμα) κ. τ. λ. — Ἀνώνυμοι δὲ καὶ αἱ διαθέσεις, πλὴν ἡ τοῦ φιλοτίμου φιλοτιμία. Morale Nicom. II. 7 et passim.

[2] Ὁ λόγος, ἐὰν μὴ δηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον. Rhétorique, III, 2.

[3] Rhét. III, 1 : « Il faut lutter avec les faits; tout le reste est accessoire, et cependant a beaucoup d'importance à cause de la perversité

grâce, et finit par écrire, au sujet du style oratoire, dix chapitres d'observations excellentes où il n'y a presque rien à retrancher : on dirait un brave soldat qui n'avait guère envie de se battre, mais qui, une fois sur le champ de bataille, y fait son devoir le mieux du monde.

Maintenant, comme il y a entre l'orateur et le poëte une étroite parenté, cette partie de la *Rhétorique* empiète souvent sur la *Poétique,* à laquelle, d'ailleurs, Aristote nous renvoie lui-même pour de plus amples détails[1]. Ainsi, le style a pour règle suprême la convenance : par conséquent il doit exprimer avec vérité la passion et les mœurs, et se

des auditeurs. Le style a bien quelque chose de nécessaire dans tout enseignement; car il n'est pas indifférent, pour démontrer, de parler d'une façon ou d'une autre. Mais tout cela n'est pas non plus de grande conséquence; c'est pur plaisir d'imagination, pour flatter l'auditeur; mais personne ne s'aviserait d'enseigner ainsi la géométrie. » Le père André, dans son charmant et solide Essai sur le Beau, où il sacrifie un peu trop Platon aux Latins et à saint Augustin, et où il néglige complétement notre philosophe, le traduit, pour ainsi dire, sans s'en apercevoir, quand il écrit (Troisième discours, p. 48, éd. de M. V. Cousin) : « Si nous n'avions pour auditeurs que de pures intelligences, ou du moins des hommes plus raisonnables que sensibles, nous n'aurions, pour les satisfaire, qu'à leur exposer la vérité toute simple; elle aurait par elle-même de quoi les charmer par sa lumière, par l'ordre des principes qui la démontrent, ou par celui des conséquences qui en naissent toujours en foule, comme les rayons du soleil. C'est la seule beauté que l'on demande à un ouvrage de mathématique. Mais dans la plupart de nos discours nous avons à parler à des hommes bien plus sensibles que raisonnables, qui ne veulent rien entendre que ce qu'ils peuvent imaginer; qui croient ne rien connaître que ce qu'ils peuvent sentir; qui ne se laissent persuader que par des mouvements qui les transportent; en un mot, à des hommes qui se dégoûtent bientôt d'un discours qui ne dit rien à l'imagination ni au cœur. — Quoique peut-être il serait à souhaiter que notre goût fût un peu plus dégagé du commerce des sens, j'avoue que cette disposition ne m'étonne pas, etc. » Voyez encore tout le Cinquième discours sur le *Modus* qui est proprement le μέσον ou la μεσότης d'Aristote.

[1] Voyez plus haut, § 3, p. 137.

proportionner à l'importance du sujet[1] : voilà un précepte qui s'applique parfaitement à la poésie :

> Tristia mœstum
> Vultum verba decent, iratum plena minarum,
> Ludentem lasciva, severum seria dictu[2].

Les ornements du style sont les mêmes en général pour la poésie et l'éloquence. Tantôt on cherche à piquer l'intérêt du lecteur par l'emploi d'un mot étranger au dialecte qui lui est familier; alors il a le plaisir de la surprise. Tantôt on emploie une métaphore; alors il a le plaisir de la découverte : car sous la métaphore il devine une vérité que celle-ci recouvre[3]. Le vulgaire est loin assurément d'analyser de tels plaisirs, mais l'analyse qu'en donne le philosophe n'est pas moins vraie pour cela. Aristote sait bien d'ailleurs, et il en fait lui-même la remarque, que la métaphore n'est pas une invention des savants, qu'elle est, au contraire, un des procédés les plus familiers au langage du peuple[4].

Les synonymes sont encore d'une grande utilité pour le poëte, les épithètes aussi, pourvu qu'il n'en abuse pas[5]. Il y a enfin les mots composés, mais qui ne vont pas à toute espèce d'ouvrage. Ici nous retrouvons l'esprit classificateur d'Aristote : il permet aux poëtes dithyrambiques les mots doubles, comme plus bruyants; aux poëtes épiques les *gloses* ou mots étrangers, comme nobles et hardis (apparemment parce qu'on lisait chez Homère et chez ses imitateurs beaucoup de ces locutions dialectiques inusitées

[1] Rhétorique, III, 7.

[2] Horace, Art poétique, v. 105-107. Aristote, ibid. : Τὸ ἀνάλογόν ἐστιν, ἐὰν μήτε περὶ εὐόγκων αὐτοκαβδάλως λέγηται, μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς·... εἰ δὲ μή, κωμῳδία φαίνεται.... Παθητικὴ δέ, ἐὰν μὲν ᾖ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις.... Πιθανοῖ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις, etc.

[3] Rhétorique, III, 10.

[4] Rhétorique, III, 2 : .... παντες γαρ μεταφοραῖς χρῶνται.

[5] Rhétorique, III, 2, 3.

dans la langue vulgaire); la métaphore aux poetes ïambiques et aux auteurs de comédie. En toutes ces choses d'ailleurs il recommande la mesure, car mieux vaudrait parler tout bonnement et comme tout le monde que de charger son style d'une parure affectée[1]. La tragédie en particulier demande un langage simple et naturel, c'est pourquoi elle a renoncé au mètre trochaïque, usité d'abord, pour l'ïambique, dont l'allure est plus rapprochée de la prose qu'on parle dans la conversation[2]. A ce propos, Aristote loue fort Euripide d'avoir su habilement encadrer dans son style les mots de la conversation familière[3]. Dans un genre différent, il ne loue pas moins Homère pour ces expressions heureuses à l'aide desquelles il anime et passionne les êtres inanimés, par exemple dans ces vers :

La pierre impudente roula de nouveau sur la terre.....
Le fer impatient traversa la poitrine....
[Beaucoup de lances, avant d'avoir frappé], se fichèrent dans le sol, ardentes à s'abreuver de sang.

« Mettre ainsi en action, dit-il, c'est proprement imiter[4]. »

Aristote distingue aussi avec soin, parmi les qualités du style, soit en vers soit en prose, celles qui conviennent pour

[1] Rhétorique, III, 3 : Διὸ τὰ Ἀλκιδάμαντος ψυχρὰ φαίνεται· οὐ γὰρ ἡδύσματι χρῆται, ἀλλ' ὡς ἐδέσματι.

[2] Rhétorique, III, 1 : Ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.

[3] Rhétorique, III, 2 : Διὸ δεῖ λανθάνειν ποιοῦντας καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλα πεφυκότως·... κλέπτεται δ' εὖ ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ· ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.

[4] Rhétorique, III, 11 : ὡς κέχρηται Ὅμηρος πολλαχοῦ τῷ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα λέγειν διὰ τῆς μεταφορᾶς· ἐν πᾶσι δὲ τῷ ἐνέργειαν ποιεῖν εὐδοκιμεῖ. Suivent les exemples : .... κινούμενα γὰρ καὶ ζῶντα ποιεῖ παντα, ἡ δ' ἐνέργεια μίμησις. Le scholiaste de Venise sur l'Iliade, I, 303, 481, fait évidemment allusion à ce passage de la Rhétorique, ou bien il emprunte ce qu'il dit à une observation analogue contenue dans les Problèmes homériques d'Aristote.

la lecture et celles qui conviennent pour la déclamation : pour la lecture, il faut que le style soit exact; pour la déclamation, qu'il se prête à l'action, c'est-à-dire qu'il exprime vivement la passion et les mœurs. Voilà pourquoi les acteurs recherchent les drames qui ont ce mérite, et les poëtes recherchent les acteurs habiles à le reproduire; au contraire, on supporte avec peine les poëtes qui ne sont bons que pour la lecture, comme Chérémon parmi les tragiques (il est d'une exactitude de prosateur), et Licymnius parmi les auteurs de dithyrambes. Les morceaux écrits pour être joués, si on les sépare de l'action qui les devait faire valoir, ne produisent pas leur effet et semblent misérables, etc.[1].

Toutes ces remarques assurément sont d'un homme sensible aux plus fines délicatesses du langage. L'auteur de la *Rhétorique* les étend plus loin. Donnant ensuite des règles pour la disposition des parties du discours, il les applique à la poésie par une induction qui est devenue, après lui, familière à tous les rhéteurs[2]. L'exorde d'un discours, le prologue d'un poëme et l'ouverture d'une pièce de musique ont un caractère commun, c'est d'instruire d'avance le lecteur pour que « sa pensée ne reste pas en suspens, et de lui remettre, pour ainsi dire, en main un fil conducteur. » Après avoir cité les préambules de trois poëmes épiques, Aristote continue : « Les poëtes dramatiques montrent de même le sujet de leur drame, sinon dès le commencement, comme fait Euripide, du moins quelque part avant l'entrée du chœur[3], comme Sophocle [dans l'*OEdipe Roi*] :

Mon père était Polybe, etc.

Il en est de même dans la comédie. »

[1] Rhétorique, III, 12 : Οὐ γάρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστική.... Ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἡ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἡ ὑποκριτικωτάτη.

[2] Rhétorique, III, 14 : Τὸ μὲν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον, etc.

[3] Ἐν τῷ προλόγῳ δέ που δηλοῖ. Je traduis le mot πρόλογος d'après la

Voilà bien des observations que l'auteur se proposait d'étendre et de compléter dans sa *Poétique*, à laquelle il renvoie même plusieurs fois ses lecteurs. Il nous reste assez de ce petit ouvrage pour voir qu'en effet la théorie du style y était traitée avec méthode et d'après les mêmes principes que dans la *Rhétorique*. Mais les développements que la *Rhétorique* annonce, manquent presque tous aujourd'hui dans la *Poétique*.

Je trouve au chapitre dixième que le style a le même rôle et la même importance dans les vers que dans la prose; au vingt-et-unième, que la première qualité de l'élocution poétique est d'être claire; que les mots doubles conviennent spécialement au dithyrambe; les mots étrangers, à l'épopée; les métaphores, aux poëmes ïambiques, etc. C'est assez pour me convaincre que les deux ouvrages sont d'Aristote et témoignent d'un seul et même dessein. Je reconnais encore la main du Stagirite dans plusieurs fines remarques, comme dans celle où il justifie un poëte d'enfreindre les règles de l'art pour mieux atteindre au but de l'art, qui est l'illusion et l'émotion[1]. Mais quelques lignes sur l'emploi du vers hexamètre dans l'épopée, sur la division des métaphores et sur leur usage, etc.; un chapitre de subtiles discussions sur les fautes qu'on peut reprocher au style des poëtes et sur la manière dont les poëtes peuvent se défendre, ne remplissent évidemment pas les promesses de l'auteur de la *Rhétorique*. Toutefois, si incomplète que soit aujourd'hui la *Poétique* à cet égard, on y trouve la

définition qui est au chap. XII de la Poétique : Πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου. Mais les vers en question sont dans l'Œdipe de Sophocle, v. 774 et suiv. après deux chants du chœur. Aristote a donc fait erreur de mémoire, ou bien, dans sa Poétique, il attache au mot πάροδος un sens particulier qui nous échappe.

[1] Chap. XXV, passage que le P. André commente encore, sans le savoir, dans le Troisième Discours de son Essai sur le Beau.

trace d'un plan régulier. On voit que l'auteur remontait jusqu'aux éléments du langage pour les définir et les classer, avant d'en montrer l'usage dans la langue particulière des poëtes. Cela est bien conforme aux habitudes d'Aristote. Peut-être n'a-t-il jamais écrit une grammaire proprement dite, pas plus qu'il n'a écrit le traité de métrique auquel il semble nous renvoyer deux fois[1]. Mais il fait souvent allusion, dans ses autres ouvrages, à la grammaire comme à une science distincte, il la divise même, dans un passage de ses *Topiques*[2] en deux parties : l'art d'écrire et l'art de lire, ce qui s'accorde aussi avec certaines remarques que nous avons relevées plus haut, dans le troisième livre de la *Rhétorique*. D'ailleurs d'anciens témoignages lui font honneur d'avoir fondé la science grammaticale[3]. A part quelques belles observations contenues dans le traité *du Langage*, cette science nous paraît, chez Aristote, bien timide encore et bien superficielle ; mais il ne faut pas oublier qu'elle était à son début. Ce sont les stoïciens et surtout les philologues d'Alexandrie qui l'ont régulièrement constituée. Cependant on peut voir dans les fragments qui nous restent de leurs travaux, entre autres, dans le petit manuel

[1] Poétique, chap. XX.

[2] VI, 5, passage signalé avec d'autres textes analogues par M. Lersch, Philosophie du langage chez les Anciens, II, p. 258.

[3] Cramer, Anecdota græca, t. IV, p. 311 : Διαφέρει δὲ γραμματικὴ γραμματιστικῆς. Ἡ γὰρ γραμματικὴ νεωτέρα ἀπὸ Θεαγένους· τετέλεσται δὲ ἀπὸ τῶν περιπατητικῶν Πραξιφάνους τε καὶ Ἀριστοτέλους. Le même auteur dit, un peu plus haut, qu'un certain Antodorus, qui avait écrit sur Homère et sur Hésiode, fut le premier qui prit le nom de grammairien. Cf. t. III, p. 189 et p. 194, et t. I, p. 285 ; Philemonis fragmenta, ed. Osann, p. 61. Hésychius, Photius et les autres lexicographes anciens contiennent un bon nombre d'observations grammaticales qui paraissent empruntées à la même partie des ouvrages d'Aristote. Un lexique publié par Bekker (Anecdota græca, p. 101) cite formellement la Poétique : Κυντότατον : Ἀριστοτέλης Περὶ Ποιητικῆς· Τὸ δὲ πάντων κυντότατον. Cf. ibid. p. 367.

qui porte le nom de Denys le Thrace, combien la grammaire renfermait, même alors, de règles trompeuses, de définitions inexactes ou puériles, de distinctions mal fondées; c'est la meilleure excuse des défauts de la *Poétique* dans les chapitres qui se rapportent à ce sujet.

Conclusion.

On a dit récemment de la *Rhétorique* d'Aristote, « que cette Rhétorique, la plus ancienne de toutes, est cependant celle qui a le moins vieilli, et qui demeure aujourd'hui la plus utile parce qu'elle est établie sur des principes plus élevés et plus universels qu'aucune autre[1]. » Il faut parler plus modestement de la *Poétique*. D'abord elle nous est parvenue incomplète; ensuite, de toutes les parties que comprend la science de l'esprit humain, celle-ci paraît être la dernière dont Aristote s'occupa, et, par conséquent, celle qu'il put le moins approfondir; enfin il n'y apportait pas peut-être la même aptitude de génie qu'à tant d'autres doctrines qu'il a constituées ou renouvelées. Toutefois, si on rapproche la *Poétique* des autres débris de l'érudition et de la philosophie d'Aristote, on la comprend mieux et on y trouve un sens plus sérieux que celui que lui prête, depuis trois siècles, l'admiration des poëtes classiques et des commentateurs. Appuyée, d'une part, sur l'étude exclusive des modèles grecs, d'autre part, sur une théorie imparfaite de l'âme, elle se ressent partout de ce double vice originel. Elle nous choque souvent par la rigueur un peu mesquine des préceptes et par une sécheresse de langage qui semble bien antipathique à la poésie. Mais aussi, elle nous attache par une foule d'aperçus neufs et profonds sur la nature de la poésie et sur son rôle dans la société, par beaucoup de remarques ingénieuses et justes sur l'art du style. Dans un

[1] E. Havet, Étude sur la Rhétorique d'Aristote, Conclusion.

siècle comme le nôtre, où toutes les littératures du monde connu se rencontrent et se mêlent, à force d'impartialité et d'indulgence pour les formes infiniment variées de la poésie chez tant de peuples divers, on oublie volontiers qu'il y a dans les arts une règle universelle du goût. La lecture de la *Poétique* est un remède salutaire contre cette maladie de l'esprit moderne. Les erreurs d'Aristote nous montrent le danger des théories exclusives; mais en même temps la simplicité féconde et claire de ses principaux axiomes, le constant à-propos de quelques-uns de ses préceptes nous assurent contre les tentations trop communes du scepticisme littéraire et nous donnent foi en l'éternelle vérité des lois du beau.

CHAPITRE IV.

DE LA CRITIQUE EN GRÈCE APRÈS ARISTOTE.

§ 1. Première période : les péripatéticiens; les stoïciens; les épicuriens; écoles d'Alexandrie et de Pergame; auteurs divers; Denys d'Halicarnasse.

Platon avait eu dans Aristote un successeur et un rival digne de lui. Après Aristote, l'histoire de la critique ne nous offre plus que des œuvres secondaires, dont souvent même il ne reste que les titres ou de minces fragments. On se plaît à réunir avec sollicitude dans les auteurs anciens les moindres indices du travail philosophique par lequel se préparent les deux grandes théories de Platon et d'Aristote. Après Platon et Aristote, c'est une tâche assez ingrate de parcourir les ruines de la littérature grecque, pour y recueillir çà et là quelques pages, quelques lignes, seuls débris de longs travaux que n'anima plus le génie, mais qui se recommandent tantôt par l'exactitude du

savoir, tantôt par l'élévation et par la finesse des aperçus. Résignons-nous cependant à cette tâche, pour compléter le tableau que nous nous sommes proposé. Ici on nous pardonnera de n'être souvent que bibliographe, et de passer un peu rapidement sur des auteurs dont les ouvrages, encore volumineux aujourd'hui, ne méritent pas pour cela d'être analysés en détail.

Les péripatéticiens, et parmi eux Théophraste, ont droit ici au premier rang. Théophraste, qui s'était donné pour tâche de reprendre l'une après l'autre toutes les parties de la philosophie aristotélique, avait écrit : 1° Divers traités de Grammaire et de Rhétorique, entre autres un traité *Sur le Style,* dont il reste environ vingt-cinq fragments pleins d'observations délicates sur les qualités de la langue grecque et sur les caractères des anciens orateurs attiques; observations qui, du reste, ne font souvent que commenter et développer celles d'Aristote sur le même sujet; Cicéron, Denys d'Halicarnasse et Quintilien y ont puisé beaucoup de leurs meilleurs préceptes[1]; 2° *Sur l'Art Poétique,* dont le grammairien Diomède a extrait la définition que l'auteur donnait de la tragédie[2]; 3° *Sur le Ridicule,* livre qui n'est peut-être qu'une partie du précédent, citée sous un titre à part, et qui traitait sans doute du principe de la comédie; 4° *Sur la Comédie,* livre auquel s'applique plus sûrement encore la même conjecture[3]; 5° *Sur l'Enthousiasme,* sujet

[1] Voyez, pour plus de détails, l'excellente dissertation de M. Schmidt, De Theophrasto rhetore (Hales, 1839).

[2] « Tragœdia est heroicæ fortunæ in adversis comprehensio. A Theophrasto ita definita est : tragœdia est ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις. » C'est probablement aussi à Théophraste qu'il emprunte, plus bas, la définition de la comédie : « Comœdia.... apud Græcos ita definita : Κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν καὶ πολιτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή. » (Lib. II.)

[3] Peut-être même les deux titres *Sur le Ridicule* et *Sur la Comédie* se rapportent-ils à un seul et même ouvrage, comme semble l'indiquer un fragment conservé par Athénée, VI, p. 261.

que Straton avait aussi traité dans un livre spécial, d'où il résulte que les péripatéticiens n'avaient pas négligé non plus cette faculté sans laquelle il n'y a pas de haute poésie, et que nous n'avons pas exagéré, à cet égard, l'analogie de leurs doctrines avec celles de Platon ; 6° *Sur la Mélancolie*, autre témoignage du zèle de Théophraste à développer les idées de son maître[1]; 7° *Sur les Musiciens* et *Sur la Musique*, traité auquel Plutarque emprunte quelques lignes[2]; 8° *Sur les Mètres* ; 9° enfin, plusieurs autres ouvrages d'histoire et de littérature qui appartiennent moins directement à la critique[3].

Parmi les ouvrages de Théophraste qui sont parvenus jusqu'à nous, un seul, les *Caractères*, peut nous faire comprendre en quoi le talent de Théophraste se distinguait de celui d'Aristote, et quelle nouveauté offraient les idées du disciple après celles du maître. Un savant a conjecturé, non sans quelque vraisemblance, que ces ingénieuses pages faisaient jadis partie de la *Poétique* de Théophraste, et qu'elles étaient, pour ainsi dire, autant d'esquisses à l'usage des poëtes comiques, comme les caractères des quatre âges de la vie, qu'Aristote insère dans le deuxième livre de la *Rhétorique*, étaient destinés à guider les orateurs dans les descriptions du même genre[4]. Quoi qu'il en soit à cet égard, on recon-

[1] Voyez, plus haut, p. 130.

[2] Questions sympos., I, 5, § 2 : « Théophraste rapporte l'origine de la musique à trois principes, la peine, le plaisir et l'enthousiasme, chacune de ces trois choses ayant pour effet de faire fléchir la voix et de la détourner de son jeu habituel. »

[3] On en trouvera la liste dans Diogène Laërce et dans Fabricius (Bibl. gr. t. III), auxquels nous renvoyons, en général, pour toutes les citations d'ouvrages qui, dans ce chapitre, n'auront pas besoin d'être spécialement justifiées. Consultez aussi, pour les livres d'histoire littéraire, la collection des fragments des historiens grecs par M. C. Muller dans la Bibliothèque Firmin-Didot.

[4] M. J. V. Le Clerc, Chrestomathie grecque, p. 143.

naît facilement dans les *Caractères* la manière d'Aristote, mais un peu agrandie et comme égayée par les traits d'une imagination plus vive. C'est le même tour dans les définitions et dans ce qu'on pourrait appeler la mise en scène de chaque caractère, mais avec un coloris et un mouvement de style que se permet bien rarement Aristote. On croit voir un auteur déjà moins préoccupé d'observer que d'écrire, comme si Aristote lui eût épargné la peine d'analyser nos vices et nos travers, et ne lui eût laissé que le plaisir de les peindre. C'est bien là l'image riante et douce que les anciens nous ont tracée de Théophraste; c'est bien cette élégante discrétion de l'atticisme qu'ils ont tant admirée. Quel dommage pour nous qu'il ne nous reste aujourd'hui que quelques lignes de ce Cours de belles lettres rédigé d'après les leçons du Stagirite par son successeur et son ami, par un des esprits les plus délicats de toute l'antiquité!

Parmi les condisciples de Théophraste, nous avons signalé plus haut[1] Aristote de Cyrène, auteur d'une *Poétique*, dont il ne reste rien aujourd'hui. Nous ne pouvons non plus que mentionner rapidement :

Phanias d'Érèse, *Sur la Musique*, *Sur les Poetes*.

Praxiphane, *Sur les Poetes*[2].

Démétrius de Phalère, *Sur les Poëtes*[3], *Sur l'Iliade et sur l'Odyssée*, *Sur Homère*, *Sur Antiphane* [le comique?], divers morceaux sur la Rhétorique, *Recueil de récits ésopiques*[4].

Démétrius de Byzance, *Sur les Poëtes et sur les Poëmes*.

[1] P. 122.

[2] Cité par Philodème, dans les fragments de son traité sur le même sujet, qu'a, en partie, restitués M. F. Dübner, d'après les papyrus d'Herculanum (Paris, 1840).

[3] Cité dans les petites scholies sur l'Odyssée, III, 267.

[4] Quant au traité *Sur le Style*, Περὶ Ἑρμηνείας, que l'on cite encore si souvent sous le nom de Démétrius de Phalère, on sait maintenant qu'il est d'une époque beaucoup plus moderne; nous en parlerons plus bas, § 2.

Dicéarque, *Sur la Musique*, *Sur les Concours de Musique et de Poésie*, *Vies des hommes illustres*, parmi lesquelles on cite celle du poëte Alcée, *Sujets des fables d'Euripide et de Sophocle*.

Chaméléon d'Héraclée, *Sur Thespis*.

Aristoxène de Tarente, *Sur les Auteurs tragiques* et *Sur la danse tragique*. C'est le même dont il reste un important ouvrage sur la musique[1].

Hiéronyme de Rhode, *Sur les Poëtes et Compositeurs*, ouvrage qui avait au moins cinq livres et dont chaque livre traitait d'une classe particulière d'auteurs.

Mais le biographe par excellence, dans l'école péripatéticienne, est Hermippe de Smyrne, tant de fois cité par les anciens, et dont le recueil, diversement intitulé par ceux qui le citent, comprenait les vies : des Sept Sages, des Législateurs, des Philosophes, des Sophistes et des Orateurs, avec un livre spécial *Sur les esclaves qui s'étaient distingués dans les Lettres*. Il avait encore écrit sur Homère et sur Hipponax. Son traité *Sur les Mages* était-il bien réellement, comme le veulent Pline et Diogène Laërce, un exposé authentique des doctrines de Zoroastre? On aimerait à le croire, et ce serait alors un des beaux résultats de la conquête d'Alexandre d'avoir ouvert à l'Occident ces mystères, souvent loués, mais si peu compris, de la philosophie orientale.

Avec l'école stoïcienne, nous rentrons dans la science pure et dans l'austérité du langage scientifique. Zénon avait beaucoup écrit sur Homère et sur Hésiode; mais surtout au point de vue théologique, et pour expliquer par l'allégorie les fables contenues dans leurs poëmes. On cite encore de lui des *Leçons de poétique*; on cite également de Cléanthe des

[1] Voyez G. L. Mahne, Diatribe de Aristoxeno (Amsterdam, 1793), §§ 47, 48.

traités *Sur l'Art*, *sur le Poete*; de Chrysippe, des traités *Sur les poëmes*, *Sur la manière d'entendre les poëmes* (ouvrage dont on peut se faire une idée par celui de Plutarque sur le même sujet), *Contre les Critiques*, c'est-à-dire contre les grammairiens, qui prenaient quelquefois ce nom. Mais, ainsi que l'indique déjà le titre de ce dernier ouvrage, les stoïciens, en fait de littérature, se sont surtout occupés de grammaire générale, parce que la dialectique était pour eux, avec la physique et la morale, une des parties essentielles de la philosophie, et que la dialectique était inséparable de la théorie du langage. C'est à la dialectique qu'ils rattachaient formellement les études sur le langage écrit ou parlé, sur le solécisme et le barbarisme, sur les poëmes, sur le chant et sur la musique[1]. Diogène Laërce et les commentateurs d'Aristote nous ont conservé une analyse assez exacte de leurs doctrines grammaticales, et cette analyse nous montre que les stoïciens en effet constituèrent les premiers, d'une manière définitive, la science qu'Aristote connaît et définit déjà sous le nom de grammaire, mais qu'il n'a nulle part exposée avec ensemble[2].

Ils commençaient par la *voix*, qu'ils définissaient par sa cause physique et par sa valeur intelligible, distinguant d'ailleurs la voix de l'homme et celle des animaux en ce que la première est *articulée* et l'autre *inarticulée*. Maintenant, parmi les voix inarticulées, il y a celles qui s'écrivent et celles qui ne s'écrivent pas; les premières ne s'appellent que des *sons*; les secondes sont les *mots* proprement dits, qui se composent d'*éléments* ou de *lettres*. Les mots diffèrent entre eux par le dialecte et par le degré de signification; le mot par excellence est celui qui non-seulement est prononcé par l'organe de la voix, mais compris

[1] Diogène Laërce, VII, 44.

[2] Voyez, plus haut, chap. III, §§ 3 et 10.

par l'intelligence de l'auditeur, c'est le mot qui offre un sens; parler, c'est donc essentiellement prononcer des mots avec conscience de ce qu'ils veulent dire. De là la nécessité, pour un être raisonnable, de remonter à l'origine du langage dont il se sert, à l'*étymologie*. Sur ce point, les stoïciens pensaient qu'il n'y a pas un mot dont on ne puisse rendre compte, soit par la ressemblance directe du son avec la chose qu'il exprime, comme dans les mots qui désignent les cris des bêtes ou le son des instruments; soit par une analogie plus secrète avec les impressions que l'âme éprouve et les idées qu'elle conçoit, comme dans les mots *miel* et *volupté* d'une part, et de l'autre dans *croix*, *épine*[1]; soit enfin par une sorte de contraste entre le son et le sens, comme si on disait que la *guerre* est ainsi appelée parce qu'elle ne nous plaît *guère*[2]. Ils admettaient d'ailleurs des moyens termes entre ces trois classes et des transitions d'une classe à l'autre, et cela leur donnait occasion de reconnaître la *dérivation* comme un des principes qui contribuent à développer et à enrichir le langage. L'un des plus sages esprits de l'antiquité, Galien, a déjà caractérisé avec une juste rigueur, ces abus du principe de l'onomatopée, et, en général, « cette fanfaronne science de l'étymologie, qui fournit indifféremment des preuves à la vérité comme à l'erreur, plus souvent même à l'erreur qu'à la vérité[3]; » mais il n'a pas guéri les grammairiens d'une maladie qui n'a trouvé que de nos jours un remède dans les méthodes vraiment scientifiques de la philologie comparative.

[1] Je prends les exemples mêmes que cite saint Augustin, analysant la doctrine stoïcienne (De principiis Dialecticæ), et qui par bonheur conservent à peu près la même valeur en passant dans notre langue.

[2] On nous pardonnera cet exemple français en lisant dans le même saint Augustin : « *Lucus* quod minime luceat, *bellum* quod res bella non sit. »

[3] Sur les dogmes de Platon et d'Hippocrate, II, 2, témoignage cité par M. Rud. Schmidt, Stoicorum Grammatica (Hales, 1839, p. 28), auquel je renvoie pour plus de détails sur ce sujet.

Quelque confiance qu'ils eussent dans leur théorie sur l'origine du langage, les stoïciens ne se dissimulaient pas que, l'homme étant déjà depuis bien des siècles sur la terre, les mots ne devaient plus porter l'empreinte fidèle des causes qui en avaient déterminé la formation. Pour remédier, autant qu'il est possible, à ce malheur, ils conseillaient au philosophe l'étude des proverbes et des vieux poëtes, c'est-à-dire des documents où les mots se présentaient avec le sens le plus voisin de leur sens originaire[1].

La science des mots ainsi constituée, ils y rattachaient les catégories de la pensée, qui ont leur expression dans les catégories du discours. Le discours avait, selon les premiers stoïciens, quatre parties : le nom, le verbe, l'article, la conjonction, ce qui est déjà la doctrine d'Aristote[2]. Plus tard, Chrysippe et Diogène le Babylonien distinguèrent le *nom*, proprement dit, de l'*appellation*; Antipater de Tarse porta bientôt à six les parties du discours, en faisant une classe à part de l'adverbe qu'il appela le *moyen* ou le *terme à double sens* (μεσότης), sans doute parce qu'il pouvait modifier tour à tour le verbe ou l'adjectif, et que d'autres appelèrent aussi le *mot à tout sens* (πανδέκτης), apparemment parce que cette catégorie renfermait une foule de mots très-divers d'origine et d'usage. Enfin, on peut dire qu'en signalant parmi les conjonctions celles qu'ils nommaient *prépositives*, les stoïciens ont ouvert la voie aux grammairiens qui, après eux, ont fait de la préposition une septième partie du discours.

De chaque catégorie ils donnaient des définitions moins

[1] Comparez, plus haut, p. 120, la définition qu'Aristote donnait des proverbes.

[2] Comparez, plus haut, p. 143, 144, pour ce qui concerne l'*article*. Je vois avec plaisir que M. Schmidt (p. 37) combat aussi, sur ce sujet, l'autorité du témoignage de Denys d'Halicarnasse.

nouvelles par le fond que par la forme[1], et, qui pis est, souvent inexactes. C'est ainsi qu'ils appelaient l'article « un élément du discours qui se décline et qui sert à distinguer dans les noms le genre et le nombre ; » définition superficielle et fausse, qui a cours aujourd'hui encore dans des milliers d'écoles, bien que réfutée depuis si longtemps, et d'une manière si péremptoire, dans le beau traité d'Apollonius *Sur la Syntaxe*[2]. Voilà un nouvel et singulier exemple de ces erreurs obstinées, qui, toujours combattues, traversent pourtant les siècles.

Venait ensuite la déclinaison, où les stoïciens ont les premiers reconnu cinq cas : le cas direct (c'est notre nominatif), le génitif, le datif, l'accusatif, le vocatif ; puis la conjugaison, où ils distinguaient par des termes nouveaux les diverses nuances de l'affirmation déjà signalées par leurs devanciers[3], et montraient avec sagacité le rôle mixte du *participe*, la différence des voix active, passive, etc.

Mais s'ils s'élevaient au-dessus de cette analyse des mots, c'était pour traiter des propositions et des phrases au point de vue dialectique ; l'éloquence proprement dite et la poésie leur restaient étrangères. L'hymne de Cléanthe à la Vertu n'est qu'une exception sans conséquence. Parmi les nombreux témoignages de l'antiquité sur les doctrines stoïciennes, c'est à peine si l'on trouve quelques traits relatifs aux beaux-arts ; et, même en logique, Cicéron leur reproche d'avoir négligé l'invention[4]. Le traité d'Aristoclès *Sur les Chœurs*, que cite Athénée[5], ne paraît pas appartenir au

[1] De là le mot de Cicéron (De Finibus, III, 2) : « Zeno, eorum princeps, non tam rerum inventor fuit quam verborum novorum. » Cf. ibid. V, 8 et passim.

[2] I, 31. Comparez le traité du meme grammairien Sur le Pronom.

[3] Voyez plus haut, p. 69.

[4] De Finibus, IV, 4.

[5] XIV, p. 620 B. Cf. Fabricius, t. III, p. 470, 512.

stoïcien Aristoclès, ami de Chrysippe, mais à un péripatéticien beaucoup plus moderne, qui fut précepteur d'Alexandre d'Aphrodisias; en tout cas, ce n'était sans doute qu'un livre d'histoire et d'érudition. Quant à l'obscure et mesquine définition de la poésie que Diogène nous a transmise sous le nom de Posidonius[1], elle prouve seulement à quel point les leçons de Platon et d'Aristote étaient oubliées ou mal comprises dans l'école stoïcienne.

Les stoïciens, du reste, ont été punis de leur dédain pour les muses[2]. Leur secte n'a pas produit, pour ainsi dire, un seul écrivain; car Sénèque est surtout un élève des écoles romaines. Elle n'a pas même su conserver intacte la tradition de ce correct et sévère langage qu'Aristote prêtait aux vérités de la science, et qui, sans être populaire, du moins ne tombe jamais dans le pédantisme. Tourmentant par leurs subtilités les mots comme la logique, les stoïciens se sont, les premiers en Grèce, composé un langage de convention, inintelligible au vulgaire : ce sont, à cet égard, les scholastiques de l'antiquité. La beauté de leur morale a fait pardonner aux écarts de leur mauvais goût, mais elle ne peut les faire oublier. Le *Manuel* d'Épictète, les *Conversations* de ce sage, rédigées par Arrien, les *Pensées* de Marc-Aurèle sont assurément des livres qui honorent l'humanité. Quelle différence toutefois avec les *Mémoires sur Socrate*, avec le *Criton*, avec le *Phédon!* Que de néologisme inutile, que de froides antithèses! Socrate a de l'aisance et du naturel jusque dans le sublime; le stoïcien d'Épictète, toujours en garde contre la tyrannie du monde extérieur, en

[1] Ποίημά ἐστι λέξις ἔμμετρος ἢ εὔρυθμος μετὰ σκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα. Ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπίνων. Diogène Laërce, VII, 60.

[2] Cicéron, Paradoxorum Procemium, cap. 1 : « Stoica hæresis nullum sequitur florem orationis, neque dilatat argumentum; sed minutis interrogatiunculis, quasi punctis, quod proposuit efficit. »

garde même contre les plus innocents caprices de son âme, contracte dans cet isolement étrange et factice[1] je ne sais quelle roideur qui se communique à son style : rien n'a plus contribué à dénaturer le pur atticisme, qui n'était que l'exquise union de la force avec la grâce. En refusant de cultiver les lettres, le stoïcien croit se donner une vertu; il se prive d'un agrément légitime. Quand Marc-Aurèle confesse qu'il doit à Rusticus « d'être resté étranger à la rhétorique, à la poétique et à toute affectation d'élégance dans le style[2]; » quand il dit : « Si j'ai parlé avec quelque succès, je me plais à moi-même, et voilà pourquoi j'évite de parler en public[3]; » nous respectons ces austères scrupules et nous saluons cette image anticipée de l'abnégation chrétienne, mais nous sommes tentés aussi de dire à l'empereur philosophe avec son maître Fronton : « Pourquoi ne pas corriger plutôt ce vice même de ta vanité, ô César, au lieu de répudier le talent qui t'expose à être vain ? »

Tel fut, en effet, le tort du stoïcisme envers les arts; il les méconnut, et n'y vit que le danger de leur mauvaise influence. Il alla même plus loin en ce sens que Platon. Platon soumet la poésie à des lois tyranniques, mais en l'enchaînant il rend hommage à sa puissance. S'il ne l'accepte pas avec toutes ses libertés, du moins il sent qu'il ne saurait se passer d'elle sans exposer les citoyens de son État imaginaire à déchoir de leur dignité d'homme et à tomber dans la barbarie. Les stoïciens n'ont pas cette réserve. Pour eux, ou bien la poésie n'est rien, ou elle n'est qu'un certain art d'imiter en vers plutôt qu'en prose les actions des

[1] Voyez le Manuel d'Épictète, §§ 60 et 70.

[2] Pensées, I, 7. Cf. III, 5.

[3] Fronto, ad Marcum de eloquentia : « Audivi te nonnunquam ita dicentem : « At enim cum aliquid pulchrius elocutus sum, placeo mihi, ideo« que eloquentiam fugio. » Quin tu potius illud corrigis ac mederis ne placeas tibi? non ut id, propter quod places, repudies. »

hommes et des dieux : c'est-à-dire qu'ils la suppriment ou l'amoindrissent, de peur qu'elle ne porte atteinte à cet ombrageux despotisme de la raison sur lequel repose toute leur morale. Mais la nature humaine ne se laisse pas ainsi violenter, elle répugne invinciblement à des doctrines qui contraignent sa généreuse activité, et qui lui refusent les nobles jouissances de la vie littéraire. Aussi cette proscription des arts de l'esprit, bien qu'atténuée par quelque indulgence chez les stoïciens de l'époque impériale [1], est une des causes qui nuisirent à l'influence du stoïcisme et limitèrent ses bienfaits.

On trouve parmi les écrits d'Épicure, dont le catalogue nous est parvenu, un traité *Sur la Musique*, et parmi ceux de Métrodore, son élève, des livres *Sur la Poétique* et *Sur les Poëtes;* mais ces titres ne doivent pas nous tromper sur l'intérêt que les épicuriens prenaient aux questions de critique. Leur métaphysique, comme leur morale, tendait à rabaisser au rang des plaisirs sensuels les jouissances que nous donnent les beaux-arts[2]. Épicure permet bien que le sage aille quelquefois se distraire dans un théâtre ou dans un concert; mais les recherches savantes et les discussions sur la musique ne lui paraissent pas dignes d'occuper même les loisirs d'un banquet[3]. Métrodore avait rempli son livre *Sur les Poëtes* d'injures contre Homère; il y disait en propres termes « qu'il importait peu de savoir si Hector était du côté des Grecs ou du côté des Troyens, et de n'avoir pas

[1] Épictète permet le spectacle à son disciple; mais il faut voir à quelles conditions (Manuel, §§ 48 et 49). Cf. Arrien, Entretiens d'Épictète, III, 4.

[2] Voyez Sextus Empiricus, Contre les Savants, I, 1; Diogène Laërce, II, 85, et les autres auteurs dont le témoignage est cité et commenté par M. Ravaisson, Essai sur la Métaphysique d'Aristote, t. II, p. 83 et suiv.

[3] Plutarque, Qu'on ne peut vivre agréablement selon la doctrine d'Épicure, chap. XIII.

retenu quelques vers du commencement ou du milieu de l'Iliade[1]. » On aperçoit le même esprit de critique chagrine et dédaigneuse dans les livres de Philodème *Sur la Musique*, *Sur la Rhétorique* et *Sur les Poëmes*, dont quelques pages se sont retrouvées à Herculanum. Dans le premier, Philodème soutenait, contre l'opinion du stoïcien Diogène, que la musique ne saurait avoir d'influence morale sur les âmes[2]; le second, que nous commençons à pouvoir apprécier, grâce à d'habiles restitutions[3], sous prétexte d'attaquer les sophistes contemporains, semble mettre en question l'utilité de la rhétorique elle-même. L'intention du troisième ouvrage est plus difficile à saisir sur des fragments très-mutilés; on croit voir cependant que l'auteur y discute des opinions de Zénon et du péripatéticien Praxiphane[4]. Mais ce qui ne se peut méconnaître, malgré le triste état où ces pages nous sont parvenues, c'est la sécheresse d'un style tout didactique et d'une critique qui semble ne rien emprunter au goût du beau. Philodème était quelque peu poëte, ou du moins versificateur, et l'Anthologie nous a conservé une trentaine de ses épigrammes; mais à lire sa prose, si rude et si obscure, on le croirait étranger au plus vulgaire sentiment de la poésie.

La période littéraire dont l'intérêt se concentre surtout dans les écoles d'Alexandrie et de Pergame mériterait dans ce livre un chapitre à part, si elle ne brillait par l'érudition

[1] Plutarque, livre cité plus haut (p. 240, n. 1), chap. II et XII.

[2] Volumina Herculanensia, t. I. Voyez surtout les colonnes VII et VIII où le sens est assez facile à saisir. Philodème, du reste, a bien l'air de n'y disputer que sur des mots.

[3] Celles de M. E. Gros, publiées à Paris en 1840, et celles de M. L. Spengel, qui ont paru presque en même temps dans les Mémoires de l'Académie royale de Munich.

[4] Voyez la restitution des pages les mieux conservées du Περὶ Ποιημάτων par M. Dübner, colonnes XI et XXVIII.

beaucoup plus que par l'originalité des idées. C'était du moins une œuvre utile que celle où s'attachèrent, sous la protection des Ptolémées et des Attales, tant d'hommes studieux et modestement dévoués. Qui pourrait même essayer aujourd'hui d'écrire l'histoire des lettres grecques, si après trois siècles d'une fécondité admirable, l'esprit curieux et classificateur des grammairiens n'eût recueilli toutes ces richesses pour en composer le catalogue, pour en constituer la chronologie? Déjà trop de chefs-d'œuvre se sont perdus; déjà ceux qui restent nous offrent trop d'altérations et d'obscurités; que serait-ce si les Alexandrins n'avaient de bonne heure entouré les poëmes d'Homère et de Sophocle du rempart protecteur de leurs commentaires? s'ils n'avaient recueilli, quand il en était temps encore, la tradition de l'antiquité sur une foule d'usages et de mots qui allaient devenir autant d'énigmes pour la postérité? Nous ne passerons donc pas tout à fait sous silence ces travaux qui pâlissent bien auprès des œuvres philosophiques d'un Platon ou d'un Aristote, mais auxquels nous devons de pouvoir apprécier par la comparaison des grands modèles la poétique de ces deux maîtres[1].

[1] Pour ne point surcharger de notes ce paragraphe, déjà plein de détails arides, on nous permettra de renvoyer ici, une fois pour toutes, aux principaux ouvrages sur les écoles d'Alexandrie et de Pergame : 1° Heyne, De Genio sæculi Ptolemæorum (t. I de ses Opuscules); 2° Matter, Histoire de l'école d'Alexandrie (2e éd. 1840); 3° Parthey, Le Musée d'Alexandrie (en allem. Berlin, 1838); 4° Ritschl, les deux dissertations citées plus haut, p. 7, note 2; 5° Pinzger, Alexandrie sous les premiers Ptolémées (en allem. Lignitz, 1835); 6° Sturz, De Dialecto Macedonica et Alexandrina (Leipzig, 1818); 7° Düntzer, De Zenodoti studiis homericis (Gottingue, 1848); 8° Nauk, Aristophanis Byzantii fragmenta (Hales, 1848); 9° K. Lehrs, De Aristarchi studiis homericis (Kœnigsberg, 1833), et Quæstiones epicæ (ibid. 1838); 10° Bach, Philetæ, Hermesianactis atque Phanoclis reliquiæ (Hales, 1829); 11° Meineke, Analecta Alexandrina (Berlin, 1843); 12° Wegener, De Aula Attalica literarum artiumque fautrice (Copenhague, 1836), ouvrage dont malheureusement il n'a paru que la première partie;

Les *Tables* de Callimaque et de Cratès ne faisaient que continuer et développer l'ouvrage composé par Aristote sur les poëtes et musiciens vainqueurs dans les jeux solennels de la Grèce[1]. Il en est de même du traité de Carystius de Pergame *Sur les Didascalies*. C'étaient des recueils de bibliographie selon l'ordre des matières et des temps. A la même classe, ou à peu près, se rapporte l'ouvrage de Démétrius Magnès *Sur les Poetes homonymes*. Toutes ces recherches avaient pour objet et pour résultat communs de fixer les droits des auteurs à la propriété de tant de livres rassemblés dans les grandes bibliothèques, de signaler les compositions apocryphes qui abondaient, grâce à la munificence un peu complaisante des Ptolémées, sur les marchés d'Alexandrie; enfin, d'assurer la chronologie de l'histoire littéraire.

Les livres de Duris, de Callimaque et de Dicéarque *Sur les Concours de musique et de poésie*, ceux d'Euphorion et de Musée *Sur les jeux Isthmiens*, celui de Philochore *Sur les jeux publics à Athènes*, approchaient plus de la forme historique. Les traités de Sosibius, de Lycophron, d'Ératosthène et d'Hérodicus *Sur la Comédie*, n'étaient guère que des recueils de matériaux pour servir à l'histoire des auteurs comiques, des sujets traités par eux[2], des procédés de leur art. Quelquefois ces recherches érudites avaient un caractère d'intérêt tout local : ainsi, de même que l'historien Éphore avait réuni en un livre les annales de sa modeste patrie[3], le poëte Nicandre, Colophonien de naissance, écrivit *Sur les poëtes de Colophon*.

13° enfin et surtout, Histoire de la Philologie dans l'Antiquité, par M. Græfenhan, ouvrage déjà cité plus haut. Il y a aussi à profiter, sur ce sujet, dans le livre de M. Lersch sur la Philosophie du langage chez les Anciens.

[1] Voyez plus haut, p. 121.

[2] Voyez plus haut, p. 41, 42.

[3] Σύνταγμα ἐπιχώριον.

Les ouvrages de Zénodote, d'Aristarque et de leurs disciples, sur Homère et les anciens poetes, étaient ou des commentaires suivant pas à pas les textes qu'il s'agissait de corriger et d'expliquer, ou de simples expositions des principes suivis dans la récension de ces textes. On comprend néanmoins que dans ces recueils trouve place mainte observation sur l'art et le génie du poëte; et c'est ainsi que, sans avoir écrit un seul ouvrage de critique proprement dite, Aristarque s'est fait, comme éditeur et comme juge des poëtes, la réputation du premier critique de l'antiquité[1].

Panétius appelait Aristarque un *devin*[2]. Cicéron a dit quelque part : « J'aime mieux me tromper avec Platon que d'avoir raison avec tant d'autres[3]. » Il s'est trouvé des admirateurs d'Aristarque qui préféraient expressément ses erreurs à l'évidence de la vérité. « Nous suivrons ici, dit un commentateur d'Homère, Aristarque plutôt qu'Hermappias, bien que celui-ci paraisse avoir raison[4]. » Les élégants écrivains de Rome y importèrent de bonne heure cette superstition pour un nom tout-puissant à Alexandrie. Le précepte d'Horace : *Fiet Aristarchus,* est devenu presqu'un proverbe, et Aristarque a personnifié chez nous, comme au siècle d'Auguste, la perfection du goût unie à cette franchise délicate du caractère, qui donne à la raison sa plus grande autorité dans l'appréciation des œuvres de l'art. Essayons d'expliquer rapidement cette immense renommée.

Instituteur d'un jeune Ptolémée, professeur et bibliothécaire à Alexandrie, auteur de nombreux commentaires sur les poëtes classiques de la Grèce, ce n'est guère que

[1] Voyez pour plus de détails notre notice sur Aristarque, dans la Revue des Deux-Mondes du 1er février 1846.

[2] Dans Athénée, XIV, p. 634.

[3] Tusculanes, I, 17.

[4] Scholies de Venise sur l'Iliade, IV, 235. Cf. II, 316 et passim.

comme interprète d'Homère qu'Aristarque peut être aujourd'hui apprécié, grâce aux nombreux témoignages du scholiaste de Venise.

On a vu plus haut les discussions des sophistes et les travaux d'Aristote sur Homère. Zénodote et Aristophane avaient ensuite publié les premières récensions proprement dites des poëmes homériques. Aristarque, venu après ces maîtres, instruit par leurs exemples et souvent par leurs erreurs, doué d'ailleurs d'un jugement aussi fin que juste, et muni d'une grande érudition, publia à son tour un texte de ces poëmes, qui devint classique dans les écoles grecques, et qui a mérité de parvenir jusqu'à nous comme le dernier effort de la critique dans une étude où depuis deux siècles elle dépensait tant de labeurs subtils et enthousiastes. Ce travail, il l'avait revu plusieurs fois, car il est question dans les commentateurs de sa *première* et de sa *deuxième leçon*; il l'avait justifié dans des *Mémoires*, qui, comme l'édition même, firent bientôt naître une foule de controverses érudites. Ainsi Aristonicus écrivit un livre pour expliquer et discuter les signes apposés par Aristarque aux vers homériques qui lui semblaient apocryphes ou incorrects, ou notables à quelque autre titre. Ammonius et Didyme disputèrent pour savoir s'il y avait eu réellement deux *éditions* d'Homère par Aristarque. Ptolémée d'Ascalon examina dans un livre spécial sa récension de l'Odyssée. Au sujet d'Homère, comme sur tant d'autres points, Cratès de Pergame avait pris parti contre le célèbre Alexandrin. Engagée par les deux maîtres, la guerre se continua après leur mort par leurs disciples, à coup de pamphlets et même d'épigrammes; on a conservé une de ces épigrammes dont il serait impossible de faire passer en français le fiel âcre et pédantesque [1]. Du milieu de cette bruyante

[1] Athénée, V, p. 222; Anthologie grecque, Appendice, n. xxxv.

mêlée, le nom d'Aristarque sort et s'élève sans rival avec le glorieux surnom d'*homérique*. Rome appelait l'*Africain* ou l'*Asiatique* le général vainqueur d'Annibal ou d'Antiochus; la Grèce semble n'avoir connu cet usage insolent que pour le consacrer dans les écoles par une innocente imitation.

La doctrine d'Aristarque sur Homère se rattache tout entière à un grand principe; c'est qu'Homère représentant à lui seul tout un âge de la langue et de la civilisation helléniques, doit être avant tout expliqué par lui-même, et qu'il faut se garder d'attribuer à ses héros des idées ou des sentiments dont le témoignage ne se trouve pas expressément dans ses poëmes. Fidèle à ce principe, Aristarque se refusait à interpréter par l'allégorie la mythologie homérique [1]; il admettait dans leur naïveté, souvent sublime, ces fictions d'un autre âge, et il ne voulait pas que le poëte fût responsable de la grossière morale que parfois elles supposent. L'érudition moderne a souvent renouvelé les paradoxes de l'interprétation allégorique; chez nous, madame Dacier s'y complaît encore à chaque page de son Commentaire, mais le bon sens y a toujours répondu par l'opinion d'Aristarque.

Si la critique n'a pas droit de forcer le sens des fables dans Homère, elle peut du moins y chercher une sorte de convenance et d'unité; si le poëte héroïque n'est pas un professeur de morale, il est tenu au moins de s'accorder avec lui-même dans ses récits sur les dieux et sur les héros. A cet égard, le texte traditionnel de l'Iliade et de l'Odyssée offre mainte difficulté dont nous avons déjà une idée par les *Problèmes homériques* d'Aristote. De là une foule de discussions, où Aristarque montre toute la sagesse d'un esprit attentif et impartial, justifiant Homère quand il le

[1] Eustathe, sur l'Iliade, p. 40 B; 614 A; 641 B, éd. Rom.

peut, mais ne craignant pas non plus, s'il le fallait, d'accuser sa négligence ou de signaler dans les manuscrits la main d'un interpolateur.

Au reste, la mythologie et les mœurs héroïques forment, en quelque sorte, un ensemble où l'interpolation se trahit par des disparates frappantes, et sur les questions de ce genre on peut assez facilement trouver des règles précises pour atteindre la vérité. Les questions de goût sont plus délicates, et nous ne saurions dire qu'Aristarque les ait toujours résolues avec le même bonheur. Jusqu'à quel point, par exemple, Homère sera-t-il verbeux et rude sans devenir indigne de lui-même? Les anciens critiques en décidaient selon leur caprice, et quelquefois d'une façon assez ridicule. Aristarque, en les corrigeant, ne nous satisfait pas toujours, et ses scrupules nous font quelquefois sourire. Ainsi, quand une même tirade se trouvait plusieurs fois répétée dans le récit épique, Zénodote s'en indignait et tâchait, par des suppressions, de remédier au mal. Au second chant de l'Iliade, Jupiter donne un ordre au dieu Songe; celui-ci le porte mot pour mot à Agamemnon, qui, à son tour, le reproduit dans les mêmes termes devant les Grecs assemblés. A la troisième redite, Zénodote avait perdu patience et il proposait de réduire les dix vers en deux. Aristarque, avec grande raison, trouvait chez Homère la chose toute naturelle; mille exemples analogues dans les récits épiques de l'antiquité ou du moyen âge confirment cette décision.

Mais voici quelques critiques où se trouve peut-être un sentiment moins juste de la vérité des vieux âges. Dans l'Odyssée, Nausicaa dit en présence d'Ulysse : « Ah! si un homme tel que lui pouvait être appelé mon époux, s'il pouvait lui plaire de rester ici et d'y faire son séjour! » Notre savant trouvait le vœu trop peu virginal, et supprimait les deux vers. Plus loin, le père de Nausicaa dit à Ulysse, aussi naïvement

que tout à l'heure la jeune fille : « Par Jupiter, Minerve et Apollon, si tel que je te vois, ô étranger, pensant si bien comme je pense, tu pouvais avoir ma fille et t'appeler mon gendre, restant ici près de moi, je te donnerais volontiers, moi aussi, une maison, des richesses ; mais si tu ne le veux pas, aucun Phéacien ne t'y contraindra ; le grand Jupiter en serait irrité. » Les affaires de mariage n'allaient pas si vite dans la bonne société d'Athènes et d'Alexandrie ; Aristarque avait donc noté ces six vers de son signe de doute, non sans regret, car il leur trouvait une couleur très-homérique. C'était se montrer plus sévère que le moraliste Plutarque, et qu'un orateur chrétien, saint Basile, qui cite comme un modèle de pureté morale tout cet épisode d'Ulysse chez les Phéaciens. Nous sommes heureux aujourd'hui de pouvoir invoquer une telle autorité[1].

Ordinairement, lorsque nos grammairiens condamnent certains vers, ils ne vont pas jusqu'à les supprimer ; mais ce qui est plus fâcheux, c'est que le jugement d'Aristarque ait quelquefois fait disparaître des manuscrits les vers qu'il avait condamnés. Wolf en comptait plus de quarante absents pour cette cause dans le manuscrit de Venise, et Plutarque nous en a conservé quatre qui, sans lui, nous seraient inconnus. Dans le IX[e] chant de l'Iliade, le vieux Phénix raconte son histoire à Achille ; il se dépeint frappé par l'imprécation d'un père.... « Le roi des enfers et Proserpine, divinités terribles, exaucèrent ses vœux. Hélas ! je pensai l'immoler de mon fer aigu ; mais un dieu suspendit ma colère, offrant à mon esprit quelle serait ma renommée parmi le peuple, quel serait mon opprobre aux yeux de

[1] Plutarque, De la Manière d'entendre les poëtes ; saint Basile, Conseils à des jeunes gens sur la lecture des livres païens. On peut citer encore comme un exemple de scrupules semblables la correction proposée par Aristarque sur le IX[e] chant de l'Iliade, vers 222, où il s'étonnait de voir les ambassadeurs d'Agamemnon faire deux repas en une heure.

tous les hommes, si seul entre les Grecs j'étais appelé parricide. » Aristarque supprima ces vers « par crainte, » dit trop brièvement Plutarque, sans doute parce que cet emportement d'un fils, qui va presque jusqu'au parricide, lui semblait d'un exemple dangereux. Ici encore Plutarque est moins rigide; il trouve dans cet exemple un avertissement utile contre les fatales conséquences de la colère. Est-ce donc comme précepteur d'un roi qu'Aristarque devance et dépasse la sévérité d'un philosophe et celle d'un saint?

Je comprends mieux les scrupules qui faisaient suspecter, dans l'Odyssée, le récit des amours de Mars et de Vénus surpris par Vulcain. Mais il est toujours dangereux d'appliquer à des temps si éloignés de nous les convenances d'une société plus polie : la poésie des peuples primitifs se joue quelquefois de l'idée divine avec une liberté qui, grâce aux éternelles contradictions de l'esprit humain, n'exclut ni la foi ni le respect.

Aristarque tenait encore pour apocryphe les cinq cents derniers vers de l'Odyssée, et il ne pouvait manquer de prendre part à la controverse soulevée dès lors entre les critiques, sur la question de savoir si ce poëme avait été composé avant ou après l'Iliade, et si même il avait pour auteur le même poëte que l'Iliade. Mais ce qui reste aujourd'hui de cette polémique se borne à quelques remarques sans valeur, et ne justifie que trop le dédaigneux jugement d'un Romain sur les futilités laborieuses de l'érudition grecque[1].

A Alexandrie, comme dans les écoles d'Athènes, Homère n'était pas moins souvent commenté par les historiens et les géographes que par les critiques de profession. Ératosthène discutait très-librement la valeur de ses descriptions

[1] Sénèque, Sur la Brièveté de la vie, chap. XIII : « Græcorum ille morbus fuit quærere quem numerum remigum Ulysses habuisset, prior scripta esset Ilias an Odyssea, præterea an ejusdem esset auctoris. »

géographiques, surtout en ce qui concerne les célèbres erreurs d'Ulysse. Là-dessus il attaquait fort les admirateurs complaisants qui voulaient prendre Homère à la lettre, et retrouver sur le terrain la justification de son témoignage. « On retrouvera, disait-il, la trace des voyages d'Ulysse quand on aura retrouvé l'ouvrier qui a fait l'outre d'Éole[1] ; » et il déclarait, en général, que l'office du poëte est d'amuser ses auditeurs, non pas de leur enseigner l'histoire ou la géographie[2]. Ainsi les sciences se mêlaient aux lettres dans les doctes veilles du musée; ainsi les plus diverses questions s'agitaient au milieu de ces riches et vastes bibliothèques devenues comme le trésor de l'esprit humain.

Nous avons une image de cette union de la science positive et de la poésie dans l'*Hermès* d'Ératosthène. S'emparant du dieu inventeur de l'écriture et de la lyre, pour personnifier en lui le génie progressif de l'humanité, Ératosthène racontait ainsi, sous une forme épique, l'histoire des principales inventions qui ont agrandi et honoré la vie humaine, surtout l'histoire de l'astronomie : idée originale et belle, dont aujourd'hui nous suivons péniblement la trace à travers d'informes débris de ce poëme, et que, par une singulière coïncidence, a failli réaliser une seconde fois, deux mille ans après Ératosthène, un des premiers poëtes de la France moderne. André Chénier, en effet, avait conçu le projet d'un poëme sur Hermès considéré comme le génie même de la civilisation : c'était son œuvre de prédilection.

O mon fils, mon Hermès, ma plus belle espérance!
O fruit des longs travaux de ma persévérance,
Toi l'objet le plus cher des veilles de dix ans,
Qui m'as coûté des soins et si doux et si lents,

[1] Voyez l'Odyssée, X, 19.
[2] Voyez le premier livre de la Géographie de Strabon, et le recueil de M. Bernhardy intitulé : Eratosthenica (Berlin, 1822).

Confident de ma joie et remède à mes peines;
Sur les lointaines mers, sur les terres lointaines,
Compagnon bien-aimé de mes pas incertains,
O mon fils, aujourd'hui quels seront tes destins? etc.

L'œuvre n'a pu être achevée : il n'en reste que le plan et quelques vers admirables, terminés par le poétique adieu qu'on vient de lire, et par cette autre expression d'un douloureux pressentiment :

Le français ne sera, dans ce monde nouveau,
Qu'une écriture antique, et non plus un langage;
Ah! si tu vis encore, alors peut-être un sage
Près d'une lampe assis, dans l'étude plongé,
Te retrouvant poudreux, obscur, demi-rongé,
Voudra creuser le sens de tes lignes pensantes, etc.

Chose étrange, bien que Chénier semble n'avoir pas connu l'*Hermès* grec, non-seulement il en reproduit la pensée générale, mais il se rencontre avec Ératosthène dans certains détails de ses recherches savantes: tous deux interrogeaient les mystères de la nature antédiluvienne, tous deux décrivaient l'harmonie des sphères célestes, les divisions de notre globe, etc.[1]. Est-il rien de plus touchant et de plus triste que ces ruines qui se répondent à la distance de vingt siècles, ruines que le temps a faites et ruines qu'a faites la main du bourreau!

On croit reconnaître encore une conception de ce genre dans deux poëmes qui appartiennent à la même époque, et dont l'un semble continuer l'autre, bien qu'on ne puisse dire lequel des deux a paru le premier : la *Mnémosyne*, par Myro ou Mœro de Byzance, célèbre poétesse, femme d'un savant, et mère d'un poëte (Homère le tragique), et les

[1] Voyez les fragments du poëme de Chénier, p. 197, 206, 208, nouv. éd. de 1840; et comparez Bernhardy, Eratosthenica, p. 46, 47, 143. Je regrette de ne pouvoir qu'indiquer en passant ce parallèle qui mériterait d'être approfondi.

Muses, par Alexandre l'Étolien. Il reste de la *Mnémosyne* un fragment sur l'éducation de Jupiter en Crète. Dans les *Muses*, Alexandre racontait, nous dit un ancien[1], que le peuple d'Éphèse, en dédiant le célèbre temple de Diane, qui a tant illustré cette ville, mit au concours l'éloge en vers de la déesse. Dans un autre fragment, il caractérise des auteurs de parodies. Ce poëme traitait donc une assez grande variété de sujets : c'était probablement une sorte d'histoire de la poésie, mais de la poésie représentée, comme de droit, par les Muses. Il y a loin de ces fictions élégantes au travail trop souvent ingrat des Aratus, des Nicandre et des Scymnus, qui, dans le même temps, donnaient en vers des leçons d'astronomie, de médecine et de géographie[2].

Alors aussi la critique littéraire prenait quelquefois une forme satirique, comme dans les diatribes si célèbres de Zoïle[3] contre Homère, et dans les *Silles* de Timon[4]; peut-être se mêlait-elle aux invectives de Callimaque contre Apollonius, dans son *Ibis,* qu'Ovide a imité. Mais ces disputes ont peu d'intérêt après celles du théâtre comique d'Athènes, que nous avons analysées plus haut. La même raison nous dispense, ou du moins nous détourne de suivre les écoles d'Aristarque et de Cratès dans leurs débats sur l'usage et l'analogie, sur la division ou la définition des

[1] Macrobe, Saturnales, V, 22.

[2] Les deux seuls fragments qui nous restent des Γλῶσσαι de Nicandre sont deux vers hexamètres. Nicandre aurait-il donc écrit un glossaire en vers hexamètres? Alors les Racines grecques de Port-Royal auraient eu un bien ancien modèle.

[3] Voyez sur Zoïle le mémoire de Hardion, dans le Recueil de l'Académie des Belles-Lettres, t. VIII, et le livre de M. Lehrs sur Aristarque, p. 206.

[4] On peut juger de la rudesse de ces satires par un trait qu'en a conservé Diogène Laërce (VI, 18) : il traitait d'« ingénieux diseur de sornettes » Antisthène, le laborieux auteur de tant d'écrits, Sur le Style, Sur les Caractères [du style?], Sur le Langage ou la Conversation (διαλέκτου), Sur la Musique, Sur les Interprètes, Sur Homère, etc.

catégories grammaticales, sur l'interprétation du texte d'Homère. Ce serait sortir de notre sujet que d'examiner les travaux d'Aristophane de Byzance, ses réformes et ses inventions en matière d'orthographe. Il est un point seulement par où les recherches grammaticales des Alexandrins pourraient nous intéresser vivement, c'est la comparaison du grec et des idiomes étrangers, s'ils l'avaient essayée avec quelque soin, et surtout s'ils l'avaient fait servir au progrès de la critique littéraire. Un ancien témoignage porte que la bibliothèque d'Alexandrie reçut, grâce à la munificence de ses fondateurs, des livres écrits dans toutes les langues, et qu'on rassembla, pour les traduire, les plus habiles interprètes[1]. La traduction des livres hébreux par une réunion de juifs hellénistes est un fait incontestable, de quelques fables qu'il ait pu être entouré dans la suite. Nous venons de voir qu'Ératosthène s'était occupé des hiéroglyphes égyptiens; et sans croire aux fabuleuses origines du récit de Platon sur l'Atlantide, sans admettre que le vieux philosophe Démocrite se fût déjà livré à cette difficile étude[2], comment croire que les Grecs aient si longtemps communiqué avec l'Égypte avant Alexandre, et si longtemps occupé ce pays tout entier depuis la conquête macédonienne, sans que le besoin des relations officielles ou la curiosité scientifique aient donné lieu de composer quelque grammaire de la langue grecque, à l'usage des Égyptiens, ou de la langue égyptienne, à l'usage des Grecs? Le chef de la chancellerie sous les Ptolémées, l'épistolographe, en même temps grand prêtre de toute l'Égypte et directeur du Musée, était toujours un Grec, comme plus tard ce fut un Romain sous les empereurs de Rome[3]; il avait des employés de sa nation dans toutes les préfectures; et jusque dans l'in-

[1] Voyez le grammairien cité plus haut, p. 7, note 2.
[2] Diogène Laërce, IX, 49.
[3] Letronne, Recueil des Inscriptions de l'Égypte, t. I, p. 279, 358.

térieur des temples où se gardaient les collections de livres sacrés, on voit des Grecs occuper certaines fonctions religieuses. Si rares que soient aujourd'hui les inscriptions bilingues en Égypte, on a la certitude qu'elles étaient autrefois beaucoup plus multipliées; et, d'ailleurs, le grand nombre d'inscriptions grecques évidemment destinées à être lues et comprises par des Égyptiens prouve que le grec était devenu familier à beaucoup de personnes de cette nation, surtout aux prêtres et aux fonctionnaires publics. A titre de conquérants, les Macédoniens pouvaient se montrer plus dédaigneux, et préférer l'usage des interprètes pour communiquer avec les indigènes. On s'étonne cependant que l'érudition alexandrine, placée sous la tutelle immédiate de l'épistolographe, entourée de tels secours pour l'étude des monuments égyptiens et des lettres orientales, ait si complétement négligé toute recherche de philologie comparative, ou que du moins, il ne reste, avant les siècles de décadence, aucune trace, pour ainsi dire, de ses travaux en ce genre, si elle en avait laissé[1].

Les communications si fréquentes de la Grèce et de Rome à la même époque ont mêlé davantage les deux littératures grecque et latine. Les rôles ici sont changés, c'est Rome victorieuse, mais barbare, qui fait des avances à la Grèce vaincue, mais encore toute brillante de l'éclat des arts et des sciences. La Grèce de son côté garde longtemps rancune au latin, qui du reste lui offrait, dans l'origine, bien peu de monuments dignes d'être mis en parallèle avec les chefs-d'œuvre du génie hellénique. Il faut descendre jusqu'au siècle d'Auguste, pour trouver parmi les ouvrages du fécond polygraphe Didyme un traité *Sur la langue des Romains*, et parmi ceux d'un rhéteur sicilien, Cæcilius de Calé-Acté, une *Comparaison de Démosthène et de Cicéron*;

[1] Comparez plus haut, p. 172 et suiv.

encore le livre de Didyme était-il, selon toute apparence, une simple grammaire ; encore celui de Cæcilius est-il jugé par Plutarque avec le dernier mépris [1].

Le même Cæcilius avait écrit une *Rhétorique*; des traités *Sur les Figures, Sur les Caractères des dix orateurs attiques, Sur Lysias* et *Sur Antiphon, Sur l'Histoire, Sur le Sublime*; une *Comparaison de Démosthène et d'Eschine*, une *Comparaison de l'Éloquence attique et de l'Éloquence asiatique*; des recherches sur Démosthène, pour distinguer ses discours authentiques des discours qui lui sont faussement attribués. Didyme avait aussi laissé des livres *Sur les Figures, Sur le Style, Sur le Style tragique, Sur les Poëtes*, etc. ; on a récemment essayé de prouver que nous avons des fragments de ce dernier ouvrage dans les Biographies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide qui se lisent en tête des manuscrits de leurs tragédies [2]. L'auteur de cette spécieuse conjecture l'étend même à une partie de la *Vie de Thucydide*, ordinairement publiée sous le nom obscur du grammairien Marcellin.

On peut ranger, avec plus ou moins de certitude, autour de Didyme :

Aristoclès de Rhode, auteur de deux livres, *Sur la Poésie* et *Sur les Dialectes*.

Asclépiade de Myrléa, grammairien qui s'est fait l'historien de ses confrères [3].

Denys de Phasélis, auteur d'un livre *Sur les Poëtes*, le

[1] Ὁ περιττὸς ἐν ἅπασι Καικίλιος ἐνεανιεύσατο σύγκρισιν τοῦ Δημοσθένους καὶ Κικέρωνος ἐξενεγκεῖν. Plutarque, Comparaison de Démosthène et de Cicéron.

[2] F. Ritter, Didymi Chalcenteri opuscula auctori suo restituta, ad codices antiquos recognita, annotatione illustrata (Cologne, 1845). Du reste, il y a eu plusieurs grammairiens du nom de Didyme, et leurs ouvrages ont bien pu se confondre.

[3] Voyez sur cet écrivain la dissertation de M. K. Lehrs à la suite de son édition des trois opuscules d'Hérodien (Kœnigsberg, 1848, p. 428-448).

même peut-être qui, selon l'écrivain anonyme d'une des Biographies d'Aratus, avait écrit une *Comparaison* de ce poète avec Homère.

Deux savants du nom de Thrasylle, qui tous deux ont écrit sur la musique, et dont l'un avait rangé en certaines catégories les ouvrages de Démocrite et ceux de Platon, à peu près comme, vers le même temps, un des deux grammairiens qui ont porté le nom d'Andronicus recensait et mettait en ordre les manuscrits d'Aristote.

Néoptolème de Parium, en Troade, auteur d'une *Poétique* qu'avait surtout consultée Horace pour écrire sa *Lettre aux Pisons*[1].

Épigène, qui avait écrit *Sur les poëmes Orphiques* et *Sur Ion le tragique.*

Amarantus d'Alexandrie, dont le traité *Sur la Scène* devait contenir une foule de détails précieux pour l'intelligence des vieux auteurs dramatiques.

Tous ces travaux sur le théâtre grec étaient sans doute résumés dans l'*Histoire du théâtre* par le célèbre Juba, roi de Mauritanie et ami d'Auguste[2]. De même le traité d'Andronicus *Sur la classification des Poëtes* devait résumer les recherches des Callimaque et des Cratès sur le même sujet; nous y aurions aussi trouvé ce qu'aujourd'hui nous cherchons vainement ailleurs, des renseignements précis sur les fameuses *pléiades* et les *canons* alexandrins, listes officielles où les critiques du Musée avaient rangé, non sans quelque complaisance pour leurs amis, les meilleurs écrivains en chaque genre de compositions littéraires.

[1] « In hunc librum congessit præcepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia sed eminentissima. » Porphyrion.

[2] Voyez sur cet écrivain, outre le mémoire de l'abbé Sevin, t. IV du Recueil de l'Académie des Belles-Lettres, une dissertation de M. Hulleman dans les Symbolæ litterariæ que publie à Utrecht une société de professeurs hollandais (n. VII, 1845).

Dans le plan presque encyclopédique de sa Géographie, Strabon a fait entrer une foule de particularités utiles pour l'histoire des lettres et quelques discussions critiques qui ne manquent pas d'intérêt. Il a souvent tort dans sa défense d'Homère contre Ératosthène; mais il expose avec assez de bonheur des idées fort justes sur l'importance des fables considérées comme témoignage de la sagesse antique, et il est aujourd'hui pour nous le plus ancien écrivain qui ait exprimé cette vérité, que la poésie précède la prose dans toutes les littératures, vérité devenue commune et dont nous avons plus haut apprécié l'importance pour l'histoire des lettres grecques [1].

Si nous devions juger Denys d'Halicarnasse d'après le nombre des écrits qui nous sont parvenus de lui et d'après la variété des renseignements utiles que ces écrits nous fournissent, il mériterait ici un chapitre à part. Mais ce que nous cherchons surtout à montrer dans ce livre, c'est la suite des idées depuis l'origine même de la critique jusqu'à sa décadence. Or, à ce point de vue Denys est un auteur de mérite fort secondaire. Ce n'est pas qu'il ait manqué de bonnes occasions ou de bonne volonté pour cultiver la critique. Élève des écoles grecques, transplanté à Rome au moment du déclin encore glorieux de l'éloquence latine, et lorsque la poésie latine jetait son plus vif éclat; appelé par ses relations avec de nobles Romains à comparer sans cesse le génie des deux peuples et leurs littératures rivales, il paraît avoir senti en effet qu'il assistait là à un grand spectacle; mais ce spectacle, il paraît peu capable de le bien apprécier. Au début de ses *Jugements sur les anciens orateurs*, après avoir déploré l'abaissement et la corruption de l'éloquence grecque dans les deux siècles précédents, il s'ap-

[1] Voyez p. 111, et comparez la note A à la fin du volume.

plaudit de la voir renaître, et il cherche la cause d'un changement si heureux. Cette cause est selon lui « la domination de Rome, qui a fixé sur elle les regards de tout l'univers, ce sont les chefs de cette république qui gouvernent selon l'honneur et la vertu, et qui unissent le savoir à la pureté du goût; sous leur direction, l'esprit de sagesse a fait de nombreux progrès, et les folles passions reviennent au bon sens. Aussi voit-on publier des histoires d'un grand mérite, d'agréables discours politiques, et même de bons traités de philosophie. Beaucoup d'autres excellents livres en latin et en grec se sont produits et se produiront encore, » et il « ne s'étonnerait pas qu'avec des progrès si rapides l'amour de cette folle éloquence survécût peu à la génération prochaine. » Ces lignes sont caractéristiques : elles trahissent l'humble client des Romains qui n'ose pas chercher dans l'oppression des libertés publiques le principe même de l'affaiblissement du génie oratoire, ou l'esprit étroit qui n'a vu dans l'éloquence qu'un agréable exercice de langage, et qui la croit assurée de renaître parce que les nouveaux maîtres du monde sont des hommes de savoir et de goût.

En effet, à part la diligence qui amasse des matériaux, et une certaine finesse dans les analyses grammaticales, tout a manqué à Denys d'Halicarnasse pour être un véritable critique. Dans ses livres sur les orateurs athéniens, soit qu'il apprécie leurs discours authentiques, soit qu'il essaye de distinguer les ouvrages faussement mis sous leur nom, il s'appuye sur des règles à la fois très-arbitraires et très-mesquines. Il veut, par exemple, que le style d'un écrivain offre toujours des caractères tellement uniformes que tout morceau qui s'en écartera soit par là même condamné comme apocryphe. Il recourt trop peu à l'étude des faits et des dates, qui semblent pourtant offrir, en de pareilles questions, le critérium le plus sûr. Une seule fois, il essaye

de discuter en forme une question d'histoire littéraire; et là même se montre encore l'étroitesse de son jugement. C'est à propos de la *Rhétorique* d'Aristote. Un péripatéticien, bien peu éclairé, sans doute, dans son amour pour la mémoire de son maître, avait soutenu que la *Rhétorique* étant antérieure aux principaux chefs-d'œuvre de Démosthène, ces chefs-d'œuvre lui devaient toute leur perfection; comme si avant Aristote on n'avait pas déjà étudié les principes et les procédés de l'art, comme si Démosthène n'avait pu entendre des professeurs habiles avant qu'Aristote enseignât dans Athènes; comme si enfin l'art et le talent se tenaient par des liens si étroits qu'ils dussent toujours marcher du même pas, et que les meilleurs préceptes dussent nécessairement précéder les meilleurs discours. Voilà pourtant la thèse que Denys a jugée digne d'une réfutation sérieuse. Il est vrai que nous devons à ces scrupules bon nombre de détails précieux pour l'histoire littéraire, entre autres, plusieurs dates de la vie d'Aristote et l'ordre chronologique de plusieurs discours de Démosthène, ce qui doit nous rendre indulgents pour les intentions de l'auteur.

Le Traité *de l'Arrangement des mots,* plein de particularités intéressantes pour l'étude de la langue grecque, est encore d'un grammairien plutôt que d'un véritable critique. Rien de plus légitime en soi que l'analyse des propriétés euphoniques de l'alphabet grec et l'application des principes qui en ressortent à l'art de composer et d'écrire; mais ce qui nous afflige, c'est de voir l'auteur s'enfermer si exclusivement dans cette étude, qu'il semble méconnaître jusqu'aux rapports de l'harmonie du langage avec les passions et les idées que le langage exprime; c'est de le voir peser des mots et des phrases sans s'inquiéter de leur sens, et condamner sans réserve un écrivain tel que Polybe, uniquement parce

que cet écrivain n'entend rien aux lois de la période oratoire[1].

En général, tout ce que Denys nous a laissé sur les historiens grecs est fort au-dessous de la gravité d'un tel sujet. On dirait que l'histoire n'est pas autre chose pour lui que l'art d'amuser un lecteur en exposant des faits vraisemblables dans un style élégant et harmonieux, avec un mélange habile de narrations, de portraits et de discours. Il trace à l'historien quatre devoirs principaux : 1° Choisir un sujet noble et agréable pour le lecteur, et à ce propos il place Hérodote beaucoup au-dessus de Thucydide, parce que celui-ci, dans la Guerre du Péloponèse, offrait à ses concitoyens un spectacle à la fois triste et humiliant, tandis que Hérodote était sûr de charmer la vanité des Grecs en décrivant leurs triomphes sur les Barbares; 2° Examiner où l'on doit commencer et où l'on doit finir une histoire; 3° Distinguer quelles sont les choses qu'on doit dire et celles qu'on doit taire; et sur ces deux points, s'il préfère Hérodote à Thucydide, c'est toujours comme artiste plus habile, ce n'est jamais comme narrateur plus véridique; 4° Diviser son sujet de manière que chaque objet occupe la place convenable; là-dessus il blâme beaucoup Thucydide de suivre dans son récit l'ordre des événements, au lieu de faire comme Hérodote qui les groupe, à l'imitation d'Homère, de la façon la plus dramatique et la plus intéressante. En même temps il lui demande pourquoi il place dans son second livre et pourquoi il fait prononcer à Périclès l'oraison funèbre d'une quinzaine de guerriers athéniens morts dans les premiers engagements avec l'armée des Spartiates. Il voudrait que Thucydide eût réservé ce beau discours pour honorer les soldats morts dans l'expédition de Pylos, sous les ordres de Démosthène : c'est supposer que Thucy-

[1] De l'Arrangement des mots, c. IV.

dide était parfaitement libre de placer où il le voulait de tels morceaux, et qu'aucun renseignement positif n'engagcait, à cet égard, sa conscience d'historien.

Ailleurs il lui reproche de développer et de resserrer mal à propos son récit. « A la fin du deuxième livre, Thucydide raconte longuement un combat dans lequel les Athéniens avec vingt vaisseaux combattirent seuls une flotte ennemie composée de quarante-sept navires. Dans le premier livre, au contraire, il raconte en peu de mots les combats des Athéniens contre des essaims de Barbares et les batailles navales dans lesquelles ils détruisirent ou prirent autant de vaisseaux tout équipés qu'ils en avaient préparé eux-mêmes pour la guerre. » Mais dans son premier livre Thucydide résume seulement des faits qu'il ne se proposait pas de raconter, précisément parce qu'Hérodote les avait fort bien racontés avant lui; au deuxième livre il est dans son propre sujet, et il le traite avec tous les développements qui lui semblent convenables. Ce n'est donc pas maladresse ou négligence de sa part, c'est au contraire une preuve de bon sens et de goût; comment Denys a-t-il pu s'y méprendre?

Sa critique de Platon, dans la *Lettre à Pompée*, est d'un bout à l'autre une méprise aussi peu excusable. Le grand philosophe comme le grand écrivain lui échappent; il ne s'attache qu'aux mots et aux syllabes. Il méconnait l'intention du *Phèdre*, l'un des premiers et cependant l'un des plus parfaits ouvrages de Platon, et il condamne, comme dépourvus de sens, d'ingénieux détours de style, de gracieuses allégories qui sèment tant de charme dans ce dialogue [1]. C'est en vain que dans ses attaques il s'appuie sur d'anciens témoignages défavorables à son adversaire. Qu'importent là des témoignages? Qui nous garantit d'ailleurs que Denys les ait mieux compris que les dialogues mêmes de Platon?

[1] T. II, p. 84, 85, de l'éd. avec trad. fr. de M. E. Gros.

Après cela nous ne lui ferons pas grand honneur d'avoir, le premier peut-être, employé dans la rhétorique certaines distinctions qui sont devenues classiques dans nos écoles, comme la division du style en trois genres, le simple, le sublime et le tempéré[1]; nous ne regretterons pas très-vivement la perte de ses ouvrages *Sur le Choix des mots* et *Sur les Figures*, pas même celle de son livre *Sur l'Imitation*, car ce livre (on le sait par les fragments qui nous en restent et par le témoignage de l'auteur lui-même) ne traitait pas de l'imitation considérée comme principe des beaux-arts, mais des moyens de former le talent par l'imitation des grands modèles; il est donc probable qu'une partie de ses idées, sur ce sujet, se retrouvent, et dans les *Jugements sur les Orateurs anciens* et dans ces *Caractères* des principaux auteurs grecs qui terminent ordinairement la collection de ses œuvres critiques[2]. On peut faire la même conjecture sur son *Apologie de l'éloquence politique*[3], dont il serait facile de retrouver la substance parmi ce qui nous reste de ses autres écrits.

Quant à la *Rhétorique* ordinairement publiée sous son nom, il paraît certain aujourd'hui que c'est une compila-

[1] Voyez l'analyse des principes de la rhétorique selon Denys d'Halicarnasse dans la thèse de M. Sadous qui sera citée plus bas, et comparez un scholiaste d'Hermogène (VII, p. 93 des Rhetores græci de M. Walz), qui paraît faire peu de cas de cette division.

[2] Ainsi il paraît inutile d'admettre l'existence d'un traité spécial de notre rhéteur : Περὶ Χαρακτήρων, qui se serait perdu. Du moins la citation précise qu'en fait un scholiaste d'Hermogène, t. VII, p. 918, se retrouve dans le Jugement sur Lysias, chap. XVII; si telle autre citation (voyez plus haut, p. 74 et la note) ne se retrouve plus aujourd'hui dans aucun des mémoires critiques de Denys, c'est que plusieurs de ces mémoires ne sont pas parvenus jusqu'à nous : de ce nombre est, par exemple, le morceau sur Hypéride.

[3] Ὑπὲρ τῆς πολιτικῆς φιλοσοφίας, auquel il renvoie lui-même dans le Jugement sur Thucydide.

tion faite sans critique et sans méthode, peut-être sous les Antonins, peut-être même plus tard, par quelque médiocre rhéteur[1]. En tout cas elle ajouterait fort peu à la gloire de Denys d'Halicarnasse.

§ 2. Deuxième période. De la critique dans les deux premiers siècles de l'empire : Pamphila ; Plutarque ; Dion Chrysostome ; Démétrius d'Alexandrie ; le second Denys d'Halicarnasse ; Hermogène ; Lucien.

Ce n'est pas sans regret que nous renonçons ici à suivre jusque chez les Romains les progrès de la critique. Cicéron et Horace nous intéresseraient plus que Denys d'Halicarnasse et tous les rhéteurs grecs de cet âge. Mais Cicéron et Horace ne sont pas seulement des élèves de la Grèce; ce qu'il y a de national dans leur talent ne peut être bien jugé, si l'on n'étudie l'histoire tout entière des lettres latines. Quintilien, Tacite et les satiriques du temps de l'empire réclament également une étude spéciale. Cette controverse sur le mérite des auteurs anciens et des modernes (c'est presque, en pleine antiquité, notre controverse des classiques et des romantiques) qui s'ouvre d'une manière si piquante dans les *Épîtres* d'Horace, et se continue avec éloquence dans le dialogue de Tacite *Sur les Orateurs célèbres*, est à elle seule un fait original dont il faudrait chercher les causes et apprécier l'importance. Il y a donc là, on peut le dire, la matière d'un volume[2]; nous n'en saurions faire un épisode du livre que nous écrivons : le cadre que nous nous sommes tracé a des limites qu'il vaut mieux ne pas franchir.

[1] C'est la conclusion des dernières recherches sur ce sujet. Voyez M. Sadous, dans sa thèse intitulée : De la Rhétorique attribuée à Denys d'Halicarnasse (Paris, 1847).

[2] On en trouvera une esquisse dans l'ouvrage de M. Théry, Histoire des opinions littéraires chez les anciens et chez les modernes, livre V. (2e éd., Paris, 1848.)

Nous avons jusqu'ici rencontré la critique grecque dans les écoles et sur le théâtre; nous savons même qu'elle faisait quelquefois le sujet des conversations dans ces banquets (συμπόσια) qui sont une particularité des mœurs grecques[1]. Mais les Grecs ont-ils jamais connu l'usage de se réunir, hommes et femmes, pour goûter ensemble les plaisirs d'une causerie élégante? En un mot, ont-ils jamais eu, comme nous, des *cercles* et des *salons* purement littéraires? On peut en douter, à voir ce qu'étaient chez eux la condition sociale des femmes et l'étroite simplicité de leur éducation[2]. Si la maison d'Aspasie où l'on allait, dit-on, chercher des leçons d'élégance et de bon goût ressemble à quelque salon français du XVII[e] siècle, malheureusement c'est plutôt à celui de Ninon qu'à celui de madame de Rambouillet. Malgré sa gloire et celle de Périclès, Aspasie est toujours restée, aux yeux des anciens comme aux nôtres, dans une situation douteuse entre la courtisane et la femme libre[3]. Les mœurs grecques répugnaient, chose singulière, par leur licence même, à un usage qui, chez nous, contribua si utilement aux progrès de la haute politesse et dans le langage et dans la vie. Ce n'est qu'au premier siècle de l'ère chrétienne, lorsque déjà le mélange des nationalités altère les vieilles traditions, que nous rencontrons l'exemple d'une honnête femme, rassemblant de beaux esprits autour du foyer domestique pour converser de science et de littérature. Elle se nommait Pamphila, et vivait au temps de Néron. Socratidès, son mari, avec lequel elle vécut treize ans, cultivait aussi les lettres; après l'avoir perdu, elle publia sous le titre de *Mélanges historiques,* un recueil des

[1] Voyez le Banquet de Platon, celui de Xénophon et les Questions Symposiaques de Plutarque.

[2] Voyez plus haut, p. 35, 36. Cf. Philostrate, Vie d'Apollonius, I, 3.

[3] Voyez l'article *Aspasie* par madame de Staël, dans la Biographie universelle.

souvenirs que lui avaient laissés les conversations de ses doctes amis. Les fragments qui restent de ce recueil n'intéressent que l'histoire littéraire, mais ils suffisent pour faire vivement regretter l'ouvrage, où sans doute avait trouvé place plus d'une discussion de pure critique. Les *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle peuvent donner une idée du recueil de Pamphila, auquel d'ailleurs l'auteur latin a fait de nombreux emprunts. On attribuait aussi à Pamphila et à son mari divers ouvrages d'histoire[1] : cela rappelle assez bien le studieux ménage de monsieur et de madame Dacier.

La critique littéraire a aussi quelque chose d'aimable et de familier dans les ouvrages qui nous restent de Plutarque. Ce fécond écrivain avait laissé des livres, aujourd'hui perdus, *Sur la Poésie* et *Sur la Beauté*. Les idées générales et les jugements épars dans ses traités *Sur la Musique*, *Sur la Manière d'entendre les poëtes*, dans sa *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, dans son Recueil de questions à l'usage des banquets, ne laissent pas croire que Plutarque ait eu sur les principes du beau, non plus que sur tant d'autres points de la science, des opinions vraiment originales. C'est un esprit tout à la fois curieux et juste qui profite avec discernement des lectures les plus diverses, se tient toujours loin des excès, et sait le secret de charmer, dans les matières les plus arides, par un style plein de finesse et de bonhomie. Ses dialogues, quand il a voulu en écrire, restent bien loin de la grâce et de l'éloquence de Platon; son langage n'a pas la pureté de l'atticisme classique, c'est un mélange de prose et de poésie, de souvenirs et d'expressions ou de tours heureusement inventés; sa philosophie enfin n'est qu'un éclectisme de bon sens; mais tout cela forme un ensemble attrayant et instructif, qui n'a son pareil peut-être en aucune autre langue.

[1] Vossius, De Historicis græcis, II, 7, p. 237, éd. Westermann.

Qu'est-ce, par exemple, que le petit traité *Sur la Manière d'entendre les poëtes?* la rédaction faite à la hâte d'une leçon qu'il avait prononcée sur ce sujet, peut-être même de quelque discours tenu dans une réunion familière comme étaient sans doute celles de Pamphila. Les anciens critiques y sont souvent cités, et là même où il ne les cite pas, on devine qu'il vient de les lire, qu'il se souvient de leurs préceptes et de leurs interprétations. On reconnaît tour à tour les idées de Platon, celles d'Aristote ou d'Aristarque, mais fondues ensemble et corrigées les unes par les autres; nul principe absolu, beaucoup d'appréciations équitables, de bons et judicieux conseils; partout un sens moral très-scrupuleux, avec une certaine complaisance pour les vieux poëtes, dont il veut nous apprendre à utiliser les leçons, sans pourtant méconnaître ni dissimuler les écarts, souvent coupables, de leur muse. Plutarque ne veut pas qu'on interprète les fictions des poëtes au moyen de l'allégorie; quand le sens d'un passage d'Homère répugne trop à la morale, il propose d'abord d'en rapprocher quelque autre passage qui soit comme le contre-poison du premier; ou bien il conseille de faire remarquer aux auditeurs l'exactitude et la beauté de l'imitation, pour détourner leur esprit du mauvais exemple que leur offre l'objet imité; enfin il nous permet, en certains cas un peu scabreux, d'aller au delà du sens littéral pour sauver la décence. Ainsi, dans une scène de l'Odyssée, que nous avons déjà vue appréciée par Aristarque[1], la jeune Nausicaa, en présence d'Ulysse, ne peut contenir son admiration naïve, et dit à ses compagnes : « Ah, si un homme tel que lui pouvait être appelé mon époux ! S'il pouvait lui plaire de rester ici et d'y faire son séjour! » L'irrévérence de ce langage lui paraît fort blâmable dans la bouche d'une jeune

[1] Voyez plus haut, p. 247.

princesse; cependant il avoue que, si, devinant le génie d'Ulysse aux prudentes paroles qu'il vient de prononcer, Nausicaa souhaite d'avoir pour mari un tel homme plutôt qu'un grossier Phéacien, alors elle ne mérite que l'admiration.

On aime cette critique un peu timide, mais d'un caractère tout pratique et tout applicable, où la prévoyance du père de famille se mêle aux subtilités du philosophe érudit.

La *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, dont il ne reste aujourd'hui qu'un extrait, témoigne plus expressément encore des progrès que la morale faisait alors au sein même du paganisme. Aristophane, avec toutes ses impuretés, se croyait pourtant un bon moraliste; il s'en faut bien que Plutarque lui permette cette vanité. Enchérissant au contraire sur le jugement qu'Aristote portait déjà de l'Ancienne Comédie, il sacrifie presque sans réserve Aristophane à Ménandre. Sans tenir compte de la différence des temps, il fait honte au vieux comique, non-seulement de ses défauts, qui sont trop réels, mais de tous les vices de son siècle, et il ne paraît pas comprendre ce qu'il y a de génie sous ces inégalités de style, sous ces vives et burlesques fantaisies de la satire. Au reste, l'injustice même de ces attaques montre combien l'Ancienne Comédie, en perdant de son à-propos à mesure qu'on s'éloignait des événements qui l'avaient fait naître, perdait aussi de sa popularité; la foule n'y trouvait plus l'intérêt des passions politiques, les gens de goût repoussaient une grossièreté insupportable à la politesse des nouvelles mœurs. Il restait un troisième parti à prendre, entre la foule et les hommes de goût, celui du critique historien qui, considérant la comédie comme un genre de satire éminemment variable selon le génie des peuples et la nature de leurs institutions, eût replacé Aristophane, pour le bien juger, au milieu de

ses contemporains; puis, suivant à travers les révolutions sociales de la Grèce les phases diverses de la comédie, eût apprécié dans Ménandre, non-seulement les efforts personnels du talent, mais l'influence heureuse d'une civilisation transformée par le progrès des âges. Cette alliance de l'histoire avec la philosophie de l'art ne se trouve nulle part chez les auteurs grecs; Cicéron seul, chez les Latins, en peut donner une idée dans son *Brutus*. Plutarque a en mainte occasion, par exemple, dans ses Vies parallèles de Démosthène et de Cicéron, d'éclairer l'histoire du génie par celle du caractère et par toutes les circonstances qui concourent à l'éducation d'un grand homme; il n'a qu'effleuré ce genre de considérations. Son dialogue *Sur la Musique*, d'ailleurs plein de renseignements précieux, manque tout à fait de l'intérêt qui s'attache aux larges aperçus historiques. Dans un de ses livres contre les Épicuriens[1], il défend avec chaleur la cause des lettres, dédaignées et même flétries par ces philosophes comme un passe-temps dangereux; il fait bien voir où de pareilles doctrines pourraient conduire l'humanité; sa *Vie de Périclès* renferme un magnifique tableau des merveilles de l'art athénien sous le gouvernement de cet homme d'État; d'un autre côté, dans un de ses opuscules politiques[2], il se montre très-sensible au triste abaissement de la Grèce sous le régime impérial. Mais ces idées généreuses, ces nobles sentiments, ces richesses d'une immense érudition, nous ne voyons pas qu'il les ait jamais ramenés à l'unité d'une œuvre de haute philosophie. Dans tous les livres de Plutarque, c'est le même laisser-aller d'un esprit facile et d'une âme indulgente, avec les dons les plus heureux de l'imagination. Cet écrivain aura eu le singulier honneur d'obtenir une renom-

[1] Qu'on ne peut vivre agréablement selon les préceptes d'Épicure.
[2] Préceptes politiques, chap. XVII.

mée populaire et immortelle sans avoir éclairé le monde par la grande lumière du génie.

Bien qu'il eût longtemps exercé la profession de sophiste, Plutarque mêle toujours la philosophie et les lettres aux intérêts journaliers de la vie : c'est son originalité et son charme inimitable. Après lui, nous rencontrons une série de rhéteurs et de sophistes, souvent spirituels et habiles, mais qui semblent toujours écrire pour l'école ou pour les concours d'éloquence annuellement ouverts dans les principales villes de la Grèce. A leur tête est Dion Chrysostome, l'aventureux orateur qui fit tour à tour entendre sa parole aux deux extrémités du monde civilisé. Parmi les discours qui nous restent de Dion, bien peu se rapportent à notre sujet. Parmi ceux qui s'y rapportent, les deux dissertations *Sur Homère* et la dissertation *Sur le Beau*, ses conseils à un ami *Sur l'Éloquence*, n'offrent guère que des banalités reproduites sous une forme assez ingénieuse, et quelques traits intéressants pour l'histoire littéraire. La cinquante-deuxième, qui est une comparaison du *Philoctète* de Sophocle avec celui d'Euripide et celui d'Eschyle, serait d'un prix inestimable, si l'auteur ne s'était pas borné à une rapide esquisse et à l'analyse de quelques scènes de ces trois tragédies. Le discours *Isthmique* dirigé contre les Athlètes, le discours *aux Alexandrins* contre la passion désordonnée du théâtre, touchent au même ordre d'idées morales que Plutarque développait dans son parallèle d'Aristophane et de Ménandre, et que traitèrent plus tard Aristide dans son discours aux Smyrnéens *Contre les représentations comiques*, Lucien dans son *Anacharsis*, et Galien dans son *Exhortation à l'étude des beaux-arts*, et dans un livre, aujourd'hui perdu, sur cette question : *Si l'Ancienne Comédie est une lecture utile pour la jeunesse.* Mais le meilleur morceau de critique que nous offre Dion Chrysostome,

est le discours *Olympique*, ainsi intitulé sans doute, parce que Phidias y paraît expliquant devant la Grèce assemblée la composition de son Jupiter Olympien [1].

Valère Maxime nous raconte que Phidias venant d'achever ce chef-d'œuvre, un de ses amis lui demanda d'après quel modèle il avait travaillé; le sculpteur répondit en citant trois vers sublimes où Homère représente l'Olympe tout entier ébranlé par un signe de la tête du dieu [2]. Cette anecdote semble avoir fourni au rhéteur grec l'occasion de son discours. Quoi qu'il en soit, le premier artiste de la Grèce, appelé devant ses concitoyens pour y rendre compte des procédés de son art, comparant la poésie avec les arts plastiques, et montrant leur heureuse alliance dans l'expression des plus hautes vérités de la religion nationale; voilà certes une pensée belle et féconde. Dion a lui-même blâmé quelque part l'usage de traiter des sujets fictifs pour s'exercer à l'éloquence [3]; mais si le plaidoyer de Phidias devant l'auditoire d'Olympie est une fiction, du moins cette fiction se fait pardonner, parce que la philosophie à laquelle elle sert de cadre est pleine de grandeur, je dirais presque d'inspiration. Malgré toute sa beauté, l'*Olympique* est peu connu, et comme il n'a pas encore été traduit en français, je ne saurais mieux faire ici que d'en extraire quelques pages qui en caractérisent le mérite original et vrai.

Écoutons d'abord le sophiste parler en son propre nom [4]:

« La conception des choses divines et l'opinion que l'on s'en fait a sa première source dans une idée innée chez tous

[1] M. Geel, p. 46 de l'édition spéciale qu'il a donnée de ce discours (Leyde, 1840), pense qu'il a été composé peu de temps après que Dion fut revenu de l'exil. Comparez de Bréquigny, Vies des anciens orateurs, t. II, où, du reste, l'éloquence de Dion est un peu plus louée qu'elle ne mérite.

[2] Dicta factaque memor. III, 7, ext. 4.

[3] Discours XVIII.

[4] Discours XII, § 39 et suiv. éd. d'Emperius (Brunswick, 1844).

les hommes, idée produite par la vérité et la réalité même, idée qui n'est pas une impression légère telle que l'eût pu faire le hasard, mais qui est profondément enracinée et aussi vieille que le temps, idée qui prend naissance et subsiste chez toutes les nations, et qui est comme la propriété commune de l'espèce raisonnable. La seconde source est une idée acquise et venue du dehors, qui entre dans l'âme par les paroles, les récits et l'exemple des mœurs ; soit que cette tradition soit écrite et s'autorise de noms puissants, soit qu'elle n'ait ni corps ni auteur. Selon qu'elle provient de l'une ou l'autre source, la conception s'insinue librement ou s'impose comme une nécessité. Le mode libre et volontaire est en usage chez les poëtes ; les législateurs agissent par la puissance et l'autorité. Mais de ces deux moyens, aucun ne peut être efficace sans cette disposition première qui nous fait pressentir et nous prépare à accepter les conseils ou les ordres des poëtes et des législateurs, soit qu'ils se trouvent en harmonie avec la vérité et les idées premières, soit qu'ils s'en écartent, etc. »

Voici maintenant Phidias discutant lui-même sur les rapports de l'art avec l'idée de Dieu[1] :

« Songez que je ne suis pas votre premier guide et votre premier maître dans la recherche de la vérité. Je ne suis pas né dans l'enfance de la Grèce, quand elle n'avait encore que des dogmes incohérents et confus ; elle était vieille déjà, et avait sur les dieux des idées et des convictions arrêtées. Je ne rappellerai pas les essais tentés avant moi par la sculpture et la peinture, qui tous marchaient au même but avec un succès inégal. Je me suis contenté de recueillir vos vieilles et invariables croyances qu'il n'était pas possible de combattre. Je n'ai fait que suivre d'autres artistes qui longtemps avant nous se sont attachés aux choses divines et se

[1] Ibid., § 56 et suiv.

vantent d'être plus sages que les autres; je veux dire les poëtes qui peuvent à l'aide des vers nous jeter dans toutes sortes de pensée, tandis que notre art se borne à l'unique procédé qui lui appartient. Les figures célestes, c'est-à-dire les figures de la lune, du soleil, des astres et du ciel entier, lorsqu'elles nous apparaissent elles-mêmes, ravissent notre admiration; or on obtiendra facilement une simple copie, si l'on veut reproduire la forme extérieure de la lune ou le disque du soleil; mais ces astres sont pleins encore d'intelligence et de sentiment, et rien de cela ne passe dans leurs images. Aussi est-ce là un usage établi de tout temps chez les Grecs : comme il n'y a pas de sculpteur ni de peintre qui puisse reproduire l'intelligence et le sentiment en eux-mêmes, parce que jamais ils n'ont été admis à rien voir de semblable, et qu'ils ne sauraient en témoigner; nous avons recours à ces corps dans lesquels nous reconnaissons avec toute certitude la présence d'un esprit. Nous plaçons l'intelligence divine sous une forme humaine comme en un vase d'intelligence et de raison; faute de modèle, nous cherchons à exprimer par une matière visible et sensible l'être invisible et insaisissable. C'est là un symbole, mais un symbole plus élevé que celui par lequel des peuplades barbares, se laissant aller à des préventions misérables et insensées, voient dans les animaux l'image des dieux. Au contraire, c'est à l'artiste qui l'emporte sur tous les autres en beauté, en dignité, en grandeur, que revient le droit de créer par sa puissance l'image de la divinité. »

Puis vient une comparaison de la poésie et de la statuaire, comparaison tout à fait neuve, et empreinte d'une éloquente admiration pour les œuvres de l'art[1].

« L'art des poëtes est indépendant et au-dessus de toutes les censures. Cela est vrai surtout d'Homère, qui s'est donné

[1] Ibid., § 66 et suiv.

toute liberté et ne s'en est pas tenu à un seul dialecte, mais a confondu tous les éléments de la langue grecque séparés jusqu'à lui, allant des Doriens aux Ioniens, et même aux Attiques, et mélangeant toutes les variétés avec plus de soin qu'on ne fait les couleurs dans la teinture; ne s'en tenant pas aux dialectes de son temps, mais remontant dans le passé, et s'il trouvait quelque mot hors d'usage, le recueillant avec amour comme une médaille antique trouvée dans un trésor sans maître; ne dédaignant pas même la langue des barbares, et ne faisant grâce à aucun mot qui fût agréable ou énergique. Ses métaphores n'étaient pas seulement tirées des objets analogues et voisins, il allait chercher les plus éloignés, afin que l'auditeur fût à la fois étonné et ravi, ne laissant pas même subsister les mots tels qu'ils étaient, mais allongeant les uns, diminuant les autres ou recherchant quelque inversion. Enfin, il s'est montré poëte créateur dans le choix des expressions qu'il inventait lui-même, autant que dans la mesure des vers, tantôt donnant simplement des noms aux choses, tantôt aux noms propres en joignant d'autres, et appliquant pour ainsi dire à la pensée une seconde et plus brillante empreinte après la première; reproduisant tous les sons, imitant en un seul mot la voix des fleuves, des forêts, du vent, du feu, de la mer, et aussi celle de la pierre et de l'airain, de tous les animaux et de tous les instruments, des bêtes féroces et des oiseaux; des flûtes et des syringes; enfin, tous les bruits de la nature, bruits sourds ou aigus, légers ou éclatants; c'est à lui que l'on doit les fleuves qui *murmurent*, les traits qui *vibrent*, les flots qui *retentissent*, les vents qui *grondent*, et tant d'autres images effrayantes, et, il faut le dire aussi, bizarres et propres à jeter dans l'esprit le trouble et la confusion. Ainsi, il n'était jamais à court de mots terribles ou gracieux, harmonieux ou rudes, exprimant toutes les nuances de la pensée; et, grâce à cette invention féconde,

il pouvait jeter dans l'âme telle émotion qu'il voulait. Mais nous, pauvres artistes, nous sommes loin de cette liberté; il nous faut une matière solide et durable, difficile à trouver, difficile à travailler; il nous faut aussi de nombreux auxiliaires. En outre, nous ne pouvons donner à chaque image qu'une forme unique et constante, qui doit embrasser toute la nature et la puissance de la divinité. Au contraire, il est facile aux poëtes de comprendre dans leurs vers des beautés diverses et des formes variées, de donner à leur image le calme ou le mouvement selon qu'ils le croient à propos; ils peuvent peindre les actions, reproduire les paroles et observer tous les changements que le temps amène. Une seule inspiration, un seul élan de son âme suffit au poëte pour faire jaillir, comme d'une source qui déborde, un nombre infini de paroles, avant que l'image et la pensée qu'il a saisies ne lui échappent. Notre art au contraire est pénible et difficile; s'exerçant sur la pierre brute et dure, il ne peut avancer que lentement. Mais le plus grand obstacle, c'est que l'artiste est forcé de conserver toujours la même image dans son cœur jusqu'à ce qu'il ait achevé son œuvre, et souvent pendant plusieurs années. On a dit que les yeux méritent plus de confiance que les oreilles, et cela peut être vrai; mais surtout ils sont plus difficiles à persuader, et demandent une plus grande évidence. Les yeux restent fixés sur les objets qu'ils regardent, tandis que des paroles relevées par le charme du rhythme et de l'harmonie peuvent en tombant dans les oreilles les séduire et les égarer. »

N'a-t-on pas reconnu dans ces dernières pages le germe d'un livre justement célèbre, le *Laocoon* de Lessing[1]?

Si les grandes idées manquent, en général, à la littérature de ce temps, du moins une foule de noms célèbres té-

[1] Voyez, pour plus de détails, la dissertation de M. L. Étienne intitulée : Dio philosophus (Paris, 1849).

moignent d'une activité qui ne se ralentit pas dans les recherches d'érudition et dans la critique. Nous ne pouvons que citer rapidement les principaux de ces écrivains, dont les ouvrages sont presque tous perdus. A leur tête est le Démétrius, auteur du traité *Sur le Langage*, qu'on a longtemps attribué à Démétrius de Phalère, parce qu'il offre, en effet, quelques-unes des qualités dont les anciens font honneur à ce fameux rhéteur [1]; c'est un manuel simple, instructif et clair de l'art d'écrire en prose, avec beaucoup d'exemples empruntés aux meilleurs modèles. Même après Aristote et Denys d'Halicarnasse, il mérite d'être lu par ceux qui veulent bien connaître la période grecque dans tous les secrets de son harmonie si savante et si variée. On y remarque surtout quelques pages d'observations intéressantes sur le style épistolaire [2], que nous traduirons ici, et pour faire mieux apprécier un livre qui mériterait de devenir classique, et parce que ce morceau est le plus ancien qui nous reste sur un sujet tant de fois traité par les rhéteurs grecs [3].

« Artémon, le collecteur des lettres d'Aristote, dit que le style épistolaire rentre dans le même genre que celui du dialogue, parce qu'une lettre n'est autre chose que la demande ou la réponse dans un dialogue. Il a raison, mais il ne dit pas tout; car il faut que la lettre soit un peu plus travaillée que le dialogue, puisque l'un imite l'improvisation, tandis que l'autre s'écrit et s'envoie pour ainsi dire en présent. Qui donc, par exemple, parlerait en face à un ami, comme Aristote à Antipater au sujet du vieillard exilé : « S'il « parcourt ainsi toute la terre en exilé, sans retourner dans

[1] Voyez la Préface de M. Walz dans le IX[e] volume de ses Rhetores græci.

[2] § 227-235, Cf. le chap. XXVII de la Rhétorique de Julius Victor publiée par M. A. Mai en 1823, et réimprimée par M. Orelli avec les scholiastes de Cicéron.

[3] Voyez Fabricius, Bibl. gr., I, p. 681, ed. Harl.

« sa patrie, il est clair qu'il faut laisser libres les gens qui « descendent pour leur plaisir dans la demeure d'Hadès[1]. » Parler ainsi à un interlocuteur ne serait pas converser, mais faire de l'éloquence d'apparat.

« Les fréquentes solutions de continuité ne conviennent pas non plus aux lettres, car elles sont obscures sur le papier[2], et cette imitation de la nature est propre aux morceaux qu'on déclame, non pas à ceux qu'on lit. « Ainsi dans l'*Euthydème* de Platon: « Qui était donc, ô Socrate, celui « que tu entretenais hier dans le Lycée? car une grande foule « vous entourait. » Et un peu plus bas, l'auteur ajoute: « Mais « il me semble que c'est un étranger avec qui tu parlais: « qui était-ce donc? » Car toute cette façon de style imitatif irait bien à un acteur, mais ne convient pas dans une lettre écrite.

« La lettre comme le dialogue doit peindre surtout les mœurs, car une lettre est comme une image que vous tracez de votre âme. Toute composition, en général, peut montrer le caractère de l'écrivain, mais nulle ne le fait aussi bien qu'une lettre. Qu'une lettre ne soit ni verbeuse, ni parée; les trop longues lettres, si elles sont encore écrites d'un style pompeux, ne sont vraiment plus des lettres, mais des ouvrages avec un « *Salut* » en tête, comme sont la plupart des lettres de Platon et celle de Thucydide[3]. Il faut aussi que la liaison des mots y soit moins serrée, car il se-

[1] Aristote parlait sans doute de quelque autre exilé qui prenait occasion de son exil pour courir le monde.

[2] Je ne puis me refuser cette hardiesse d'expression en songeant qu'après tout notre mot *papier* vient de *papyrus*, qui est le nom même de la matière sur laquelle on écrivait le plus à cette époque de l'antiquité. Quant à la remarque du rhéteur, comparez plus haut, p. 225, n. 1, un texte d'Aristote.

[3] Je ne trouve dans l'antiquité aucune autre trace de lettres attribuées à Thucydide; quant à celles de Platon qui nous sont parvenues, l'auteur lui-même en citera une quelques lignes plus bas.

rait ridicule d'arrondir les périodes d'une lettre comme celles d'un plaidoyer ; ridicule, que dis-je ? cela ne serait pas même amical. Nommer, comme dit le proverbe, *une figue une figue*[1], voilà ce qui sied dans une correspondance. On doit encore savoir qu'il y a, non-seulement un style, mais des sujets propres au genre épistolaire. Aristote, qui est peut-être le meilleur modèle en ce genre, dit quelque part à un ami : « Je ne t'écris pas ces choses, elles ne vont pas à une lettre. » En effet, celui qui met dans une lettre des raisonnements subtils et des dissertations de physique, écrit tout autre chose qu'une lettre. Car une lettre doit être une politesse en peu de lignes, l'exposition d'un sujet simple en termes simples. Sa beauté est dans les témoignages d'amitié et dans l'emploi fréquent des proverbes. Les proverbes sont tout ce qu'elle doit avoir de commun avec la philosophie, parce qu'ils sont comme la sagesse du peuple, comme la sagesse de tout le monde[2]. Au contraire, abuser des sentences et des exhortations, ce n'est plus causer dans une lettre, mais déclamer comme un dieu de théâtre[3]. Aristote cependant argumente quelquefois dans une lettre, par exemple, lorsque voulant montrer que les petites villes ont même droit que les grandes à être bien traitées, il dit : « La divinité réside dans les petites villes comme dans les « grandes, et puisque la Reconnaissance est une divinité, tu « la trouveras dans les unes comme dans les autres. » C'est qu'ici tout est épistolaire, l'objet de la démonstration comme le style.

« Du reste, comme nous écrivons quelquefois à des villes

[1] Voyez Lucien, Jupiter tragique, chap. XLI, et Arsénius, Violetum p. 16, 445, éd. Walz (note de M. Walz).

[2] Sur les Proverbes, voyez plus haut la définition d'Aristote, p. 120.

[3] Οὐ δι' ἐπιστολῆς ἔτι λαλοῦντι ἔοικεν, ἀλλὰ [ἀπὸ ou ἐπὶ?] μηχανῆς. Cf. à l'appui de la traduction, le Clitophon qui est parmi les œuvres de Platon, p. 407 A ; Plutarque, Thémistocle, chap. X et XXXII ; Lysandre, chap. XXV.

et à des rois, il faut bien qu'alors notre style s'élève un peu, pour nous rapprocher du personnage à qui la lettre s'adresse. Je dis que la lettre s'élève, non pas jusqu'à devenir un livre, comme celles d'Aristote à Alexandre[1], et celle de Platon aux amis de Dion. En général, que le style épistolaire réunisse deux caractères : la grâce et la simplicité. »

Vers le même temps que Démétrius se placent :

Le célèbre rhéteur Hérode Atticus, qui avait sans doute cultivé la critique, au moins telle que l'entendent les grammairiens, puisque son biographe lui donne pour maîtres en ce genre d'études Théagène de Cnide et Munatius de Tralles[2].

Téléphus de Pergame, l'un des précepteurs de Lucius Vérus, dont nous citions plus haut une Rhétorique rédigée selon les exemples d'Homère[3], mais qui avait encore écrit : *Sur les figures de rhétorique qu'on rencontre dans Homère, sur l'Accord d'Homère avec Platon, sur les Erreurs d'Ulysse;* des *Vies des poëtes tragiques et des poëtes comiques;* un traité de Bibliographie assez analogue, selon toute apparence, à celui d'Artémon sur le même sujet.

Héphestion d'Alexandrie, qui fut aussi précepteur de Lucius Vérus, et dont il nous reste un *Manuel de Métrique* malheureusement incomplet. Il avait écrit, en outre, des

[1] Des trois seules lettres d'Aristote à Alexandre qui nous soient parvenues (l'une dans Aulu-Gelle, XX, 4, la seconde dans Julius Valérius, III, 79, la troisième en tête de la Rhétorique à Alexandre), la première est d'une authenticité douteuse et les deux autres sont certainement apocryphes. Toutes trois d'ailleurs sont trop courtes pour mériter le reproche que leur fait Démétrius. En revanche, on sait qu'il circula de bonne heure en Grèce et dans l'occident romain une lettre d'Alexandre à Aristote Sur les Merveilles de l'Inde que les romanciers du moyen âge ont grossie jusqu'à en faire un livre. Voyez sur ce sujet M. Berger de Xivrey, Traditions tératologiques (Paris, 1836), Prolégomènes, § IV.

[2] Philostrate, Vies des Sophistes, II, 1, § 14.

[3] Voyez p. 2, n. 2.

Solutions sur les difficultés que soulevait le texte des auteurs comiques et des auteurs tragiques, et un traité Περὶ τῶν ἐν ποιήμασι ταραχῶν qui paraît avoir eu pour objet de réparer les erreurs causées dans les manuscrits par la négligence des copistes[1].

Nestor (probablement le poëte Nestor de Laranda), auteur de *Mémoires sur le théâtre* que cite Athénée[2].

Rufus d'Apamée, qui avait écrit à peu près sur le même sujet une compilation assez indigeste, autant qu'on en peut juger par le témoignage de Photius, et une *Histoire de la musique* comprenant aussi beaucoup d'anecdotes et de récits sur les poëtes dont l'art était associé à celui des musiciens[3].

Favorinus d'Arles, auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels on distinguait, des *Mémoires littéraires,* des traités *Sur la philosophie d'Homère, Sur Socrate* et *Sur Platon,* enfin, chose unique peut-être dans toute la littérature grecque, une *Apologie des jeux de gladiateurs*[4].

Le second Denys d'Halicarnasse, dont il ne reste aujourd'hui que deux opuscules grammaticaux, mais qui avait en outre écrit une *Histoire de la Musique* et plusieurs traités sur la pratique de cet art.

Maxime de Tyr, dont nous lisons encore une dissertation élégante sur ce sujet si familier aux écoles grecques : « Platon a-t-il bien fait de chasser Homère de sa République? »

Aristide, le rhéteur illuminé, dont les récits ont tant d'intérêt pour l'histoire de la décadence du paganisme. Deux de ses discours sont consacrés à défendre la Rhétorique contre

[1] Comparez plus haut, p. 23.

[2] Livre IX, p. 403 E.

[3] Bibliothèque, cod. 161.

[4] Sur l'aversion des Grecs, en général, pour les jeux de gladiateurs, voyez les témoignages réunis dans notre notice sur Polémon le Périégète (Revue archéologique, t. III, p. 456).

les attaques de Platon dans le Gorgias. Son discours aux Smyrnéens *Contre l'usage des représentations comiques* semble attester déjà l'influence des prédications chrétiennes contre les scandales du théâtre.

Apollonius le Grammairien, auteur d'un excellent traité *Sur la Syntaxe*, et du traité *Sur les huit Parties du discours*, dont trois livres nous sont parvenus; c'est, pour la philosophie du langage, le successeur en ligne directe d'Aristote et des stoïciens. Son fils Hérodien lui est fort inférieur, quoiqu'il se soit fait dans les écoles un nom encore plus populaire par ses livres sur l'Accentuation.

Mais l'exemple le plus remarquable de ces réputations jadis bruyantes et qu'aujourd'hui nous avons peine à comprendre, c'est Hermogène, ce prodige de l'école, dont l'intelligence brilla quelques années seulement pour s'éteindre dans l'idiotisme, et qui légua à l'admiration de disciples enthousiastes un petit volume, paraphrasé depuis par d'innombrables commentateurs. S'il fallait juger Hermogène d'après le rôle qu'il a joué parmi les rhéteurs, ce ne serait pas trop ici d'un chapitre tout entier pour l'examen de ses ouvrages; mais, étudié en lui-même par un lecteur sans prévention, il perd beaucoup de cette importance. Rien de neuf, dans Hermogène, sur le fond de l'éloquence, sur son histoire, sur son utilité politique et morale; seulement des catégories de figures, des distinctions minutieuses entre les diverses formes de style. L'éloquence est pour lui représentée par un seul type, d'une perfection absolue, Démosthène; les autres orateurs ne lui en offrent que quelques traits. Aussi est-ce Démosthène qu'il invoque à chaque page, souvent même sans prendre la peine de le nommer, tant il le suppose familier à la mémoire de tous ses lecteurs! C'est sur les exemples empruntés à Démosthène qu'il construit toute une géométrie de règles savantes, exprimées avec une subtilité de langage qui serait aujourd'hui intradui-

sible. On s'étonne d'une telle finesse d'analyse, et surtout d'une telle indifférence pour ce qui fait l'âme de la véritable éloquence; et l'on est humilié à la pensée que la rhétorique d'Hermogène ait pu si longtemps éclipser, dans les écoles, Platon, Aristote et Cicéron[1].

Lucien aussi, la collection de ses œuvres en fait foi, avait payé sa dette à la sophistique et aux puérilités de l'école. Mais il a bien vite secoué le joug du pédantisme pour faire une guerre cruelle à ses anciens confrères; et, dans cette longue polémique, quelle vivacité! quelle abondance de plaisanteries mordantes! que d'érudition au service de la satire! quel mépris surtout des formes convenues et des vains artifices de langage exploités par des jongleurs de carrefour, sous le manteau de l'orateur ou du philosophe[2]! C'est l'art de Platon, moins ses traits sublimes, uni à l'art des poëtes comiques, moins l'excès de leur pétulance; et cette union était chose neuve au temps de Lucien, puisqu'il s'en vante comme de son meilleur titre à la renommée[3]. Ajoutez-y ce style d'un atticisme presque irréprochable, et qui fait aujourd'hui du rhéteur syrien un des meilleurs modèles qui soient dans la langue grecque : Plutarque, en effet, Appien, Arrien et les autres écrivains célèbres de ce temps, nous montrent par leur exemple combien il était difficile de remonter le cours des âges, et de parler avec pureté, sous les Césars, la langue de Xénophon et de Ménandre. Par la pensée peut-être Lucien n'a rien d'original; soit qu'il attaque les superstitions du paganisme, ou qu'il fronde les vices et les travers de la société païenne, ou qu'il

[1] Voyez, pour plus de détails sur Hermogène, les recherches consciencieuses de M. D. Rébitté : De Hermogene (Paris et Caen, 1845).

[2] Voyez Le Deux fois accusé et Le Maître des Rhéteurs.

[3] Voyez sa réponse « A un homme qui comparait ses livres aux œuvres d'un Prométhée. » Cf. Le Pêcheur, Le Deux fois accusé, et un mémoire de Le Beau dans le Recueil de l'Académie des Belles-Lettres, t. XXX.

se raille des sophistes charlatans, tout a été dit avant lui sur ces divers sujets; mais tout ne l'a pas été avec ce bonheur de spirituelle éloquence. Il en est de même dans la critique. Bien que son opuscule *Sur la Manière d'écrire l'histoire* soit le premier traité en forme que nous rencontrions sur cette matière, dans l'antiquité, il n'est pas un seul de ses préceptes qu'on ne retrouve plus ou moins explicitement chez les historiens et les rhéteurs ses devanciers; mais Lucien a su rajeunir ces préceptes; il a eu d'ailleurs la fortune de rencontrer sur son chemin une école de sots narrateurs dont les ridicules ouvrages prêtaient merveilleusement à la satire, et il en a profité. Mais, là même, on peut mesurer ce que vaut la verve ingénieuse de Lucien en le comparant à Polybe. Dans son douzième livre, Polybe fait la critique de Timée, l'un de ses confrères, aussi durement sans doute que Lucien gourmande les historiens de la guerre contre les Parthes : on ne lit Polybe que pour s'instruire; le petit livre de Lucien n'instruit pas seulement, c'est encore un chef-d'œuvre de plaisanterie élégante et fine, qui charme tous les hommes de goût[1].

Lucien triomphe surtout dans ces dialogues d'un tour si aimable, d'une philosophie si juste et si sérieuse sous les formes les plus légères; mais nous n'en pouvons revendiquer ici qu'un petit nombre, car ils appartiennent presque tous à sa polémique contre les dieux païens et les philosophes charlatans. Le *Zeuxis* et les *Portraits* offrent de piquantes observations sur la peinture. Le *Lexiphane* est une excellente parodie, mais d'un intérêt plutôt grammatical que proprement littéraire; j'en puis dire autant du *Jugement des Voyelles*. L'*Éloge de Démosthène*, si toutefois il est de

[1] Voyez, sur ce traité de Lucien, outre l'édition spéciale de C. F. Hermann (Francfort-sur-le-Mein, 1828), les recherches de M. K. G. Jacob dans son livre intitulé : Characteristik Lucians von Samosata (Hambourg, 1832), Ire partie, chap. III.

Lucien, lui fait honneur par quelques belles pages sur le rôle patriotique de ce grand orateur dans sa lutte contre Philippe[1]. Le *Bibliomane*[2], la satire *Contre les gens de lettres à la solde des grands*, appartiennent plutôt à l'histoire des mœurs qu'à celle de la littérature contemporaine. Le dialogue *Sur la Danse*, dont on suspecte l'authenticité, est, en effet, une composition assez fade; mais c'est peut-être, de tous les ouvrages qui portent le nom de Lucien, le plus instructif pour un historien de l'art. La danse mimique, appelée par les Grecs *orchesis*, jouait un grand rôle dans toutes les fêtes religieuses, dans toutes les représentations dramatiques de l'ancienne Grèce; nous avons vu combien s'en préoccupaient déjà les premiers auteurs de comédie[3]; les musiciens et les philosophes ont souvent écrit des traités sur la danse en général, ou sur la danse particulière aux chœurs dans tel ou tel genre de drame. Mais quelle que fût alors l'importance de cet art, il n'avait pas, comme au temps de Lucien, envahi, pour ainsi dire, la scène tout entière. Or la pantomime dont il est ici question n'est pas seulement celle qui remplit les intermèdes d'une comédie ou d'une tragédie, c'est l'art des Pylade et des Bathylle, un art indépendant à la fois et ambitieux, qui prétend remplacer toute poésie dramatique, en exprimant mieux que ne feraient des vers d'Eschyle et de Sophocle, les aventures, les passions et les mœurs des anciens héros :

Migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos.

Le pantomime doit savoir par cœur Homère, Hésiode et les autres poëtes, surtout les tragiques; il est leur universel

[1] Voyez la notice de M. Boissonade sur Lucien dans la Biographie universelle.

[2] On peut intituler ainsi le petit morceau Contre un ignorant qui achetait beaucoup de livres.

[3] Voyez, plus haut, p. 28, 29.

interprète. Aussi aucune science ne lui est superflue, surtout il doit être bon critique, c'est-à-dire bon juge en matière de poésie, etc.[1]. Ces détails sont précieux; en y faisant la part de l'exagération, ils s'accordent cependant avec une foule de témoignages contemporains, soit dans les auteurs, soit dans les inscriptions, qui nous montrent le monde grec et romain couvert de théâtres, et sur ces théâtres, la pantomime prenant mille formes pour amuser et pour séduire, excitant les plus vives passions de la foule et même de la société élégante, provoquant quelquefois les sévérités du pouvoir et les attaques de la philosophie païenne, jusqu'au moment où elle succombera sous les anathèmes du christianisme.

§ 3. Sextus Empiricus; Aristide Quintilien; les néoplatoniciens : Plotin, Longin, Porphyre; les compilateurs : Athénée, Diogène Laërce, Ménandre, etc.; ce que devient la critique chez les pères de l'Église.

Le scepticisme railleur de Lucien nous conduit au scepticisme sérieux, on pourrait dire morose, de Sextus Empiricus. Il ne faut parler de Sextus que pour ne rien omettre, dans cette revue rapide, ni des grandes erreurs ni des grandes vérités. Heureusement d'ailleurs les erreurs de l'école que ce philosophe représente ne sont pas dangereuses. Nier la grammaire, la rhétorique et la musique, ne sera jamais qu'un jeu d'esprit sans conséquence. Mais il peut y avoir quelque intérêt de curiosité à voir comment ce jeu d'esprit est soutenu dans trois traités d'une honnête longueur. Comme les philosophes dogmatiques de l'antiquité remontaient du raisonnement aux propositions, de celles-ci aux mots, des mots aux éléments dont ils se composent, les Pyrrhoniens, pour ruiner la science, remontent aussi à ses origines mêmes. La grammaire est donc

[1] Voyez surtout les chap. XXVI, XXVII, LXI, LXII, LXIII, LXXIV; et comparez les Questions Symposiaques de Plutarque, IX, 15.

attaquée d'abord dans ses quatre fonctions principales : connaissance de l'alphabet, théorie des formes (conjugaison et déclinaison), étymologie, explication et jugement des auteurs, surtout des poëtes. Rapprocher des définitions discordantes, montrer chez des peuples différents ou dans les différents dialectes d'un même peuple les diversités de l'usage; relever toutes les incertitudes de sens dans les passages difficiles, tous les jugements contradictoires portés sur un même ouvrage : voilà une méthode qui pourrait être piquante, si à la variété de l'érudition l'auteur joignait quelque désir de plaire et quelque talent d'écrivain. Mais rien n'égale la sécheresse du style de Sextus, si ce n'est la sécheresse même de sa désolante doctrine. Il n'est pas plus éloquent contre les rhéteurs que contre les grammairiens. Le doute académique, auquel Cicéron prête une forme souvent si gracieuse, a perdu tout ce charme dans l'aride résumé que Sextus nous donne des objections produites sur ce sujet par les disciples de Platon.

La rhétorique, selon lui, n'est pas un art parce qu'elle n'a pas d'objet ni de but déterminé, parce que les rhéteurs qui l'enseignent sont eux-mêmes de mauvais orateurs, tandis qu'on peut être bon orateur, comme fut Démade, par exemple, sans avoir appris la Rhétorique. La rhétorique sert le plus souvent à perdre l'innocent et à sauver le coupable; elle ne brille que dans les États corrompus, partout où la loi n'est pas respectée, etc. Voilà des objections dont quelques-unes ne sont pas sans valeur et se retrouvent même dans les controverses de Socrate avec les sophistes. Seulement elles avaient dans les écrits de Platon, de Xénophon et de leurs élèves, un tour ingénieux, une vivacité souvent éloquente; Sextus se contente de les ranger par ordre, comme autant de recettes pour ceux qui voudront apprendre l'art de douter. Quand il arrive à la musique, on devine d'avance que son argumentation sera moins at-

trayante encore; elle est presque tout entière empruntée aux écrits des Épicuriens[1], qui ne brillent, comme on sait, ni par la clarté ni par l'atticisme. Rien de plus froid, en effet, que la diatribe où il essaye de prouver que la musique n'a pas et ne peut avoir, par sa nature, aucune influence sur les âmes; rien de plus puéril que ses raisonnements sur ce sujet. Comment discuter avec un auteur qui triomphe des défenseurs de la musique, avec l'objection que voici : Agamemnon avait placé auprès de son épouse Clytemnestre un chanteur pour lui servir de conseil et de guide; or, Clytemnestre s'est laissé séduire par Égisthe, elle a tué son époux comme il revenait de Troie; donc la musique est impuissante à préserver les âmes des tentations du vice et du crime. C'est à Lucien qu'il appartient d'employer de tels arguments dans quelque dialogue comique.

Quant à la poésie, il ne paraît pas que Sextus l'ait honorée d'une réfutation spéciale.

Il n'est pas sans intérêt de comparer avec le plaidoyer de Sextus contre les musiciens l'ouvrage bizarre, mais savant, d'Aristide Quintilien sur la musique, ouvrage qui paraît avoir été composé vers le même temps. Ici ce n'est point le dénigrement, c'est l'admiration, au contraire, qui est souvent puérile : on reconnaît sans peine l'influence de la nouvelle école pythagoricienne qui trouvait dans les nombres et dans les accords tant de fabuleuses propriétés. Cependant, outre la valeur qu'il a pour les musiciens de profession, le livre d'Aristide se recommande encore par quelques pages élégantes sur l'utilité morale de la musique, sur les découvertes qui ont perfectionné cet art; et aussi par quelques renseignements dont l'histoire littéraire peut faire son profit. Ainsi, Aristote se plaint de ce que la dernière partie de la Rhétorique, l'action, n'a pas encore été

[1] Voyez, plus haut, p. 241.

traitée spécialement par les rhéteurs. Au temps d'Aristide, cette négligence était amplement réparée, car il nous parle « des nombreux auteurs qui ont écrit sur l'action » et parmi eux il aurait pu citer son homonyme, le célèbre rhétheur latin, car il n'était pas étranger aux lettres romaines, et je remarque à son honneur qu'il avait lu la *République* de Cicéron[1].

Nous voici arrivés à la renaissance du Platonisme dans l'école d'Ammonius et de Plotin. On ne peut nier qu'un vif sentiment du beau ne dominât chez ces philosophes enthousiastes ; mais il est bien difficile de dégager de leur mysticisme une véritable théorie de l'art. Cette fusion intime de la métaphysique et de la morale, sur laquelle repose la philosophie des Alexandrins, ne laisse pas assez d'indépendance au génie créateur[2]. L'imagination, que Platon et Aristote connaissent du moins, s'ils ne l'ont nulle part décrite et analysée avec netteté, a peut-être un rôle encore moins distinct dans le nouveau platonisme, et, chose singulière, un sophiste contemporain de Plotin, mais qui ne se piquait pas d'être philosophe, Philostrate, est le seul auteur de l'antiquité où nous trouvions aujourd'hui une véritable définition de l'imagination poétique[3]. Les *En-*

[1] Voyez Aristide, livre II, p. 63 et 100; 69 et 70; 108 et 109, etc., éd. Meibom.

[2] C'est du moins ce qui me semble ressortir des derniers travaux sur ce sujet. Voyez M. J. Simon, Histoire de l'école d'Alexandrie (Paris, 1845); M. E. Vacherot, Histoire de l'école d'Alexandrie (Paris, 1846); les deux dissertations, de M. Berger sur Proclus (Paris, 1840) et de M. Daunas sur Plotin (Paris, 1848); et le Rapport fait par M. Barthélemy Saint-Hilaire sur le concours ouvert par l'Académie des Sciences morales et politiques sur l'école d'Alexandrie (Paris, 1845). Ce dernier ouvrage contient la traduction complète du traité de Plotin Sur le Beau; M. Théry avait déjà publié une traduction du même opuscule par M. Anquetil, dans son Histoire des Opinions littéraires.

[3] Vie d'Apollonius de Tyane, VI, 19; cf. II, 22; Synésius, Sur l'Insom-

néades de Plotin contiennent un traité *du Beau* qui montre clairement ce que devient la poésie dans les doctrines mystiques. L'auteur commence par établir assez habilement la nature immatérielle et divine du beau, et quand vous croyez qu'il va partir de ces principes pour assigner à l'artiste un but plus élevé que l'imitation de la nature, un but idéal, le philosophe, quittant bien vite cette première méthode d'observation et d'analyse, ne tire des hautes idées où elle l'a conduit que des conséquences morales et religieuses. Puisque le beau est éminemment spirituel et divin, puisqu'il est Dieu même, puisque le contempler est notre suprême bonheur et que nous ne le pouvons contempler si notre âme reste trop confondue avec son enveloppe charnelle, il faut nous arracher, autant qu'il est possible, à cette alliance et nous purifier, pour atteindre sûrement le souverain bien. C'est-à-dire, en d'autres termes, que la théorie du beau aboutit chez Plotin, non pas à l'enthousiasme créateur que décrivent Platon et Aristote, mais à une sorte de quiétude extatique. Le traité *du Beau* commence par une imitation de l'*Hippias* et finit par une imitation du *Phèdre*, en négligeant tout ce qui, dans ce dernier dialogue, se rapporte à la puissance de réaliser le beau par les procédés de l'art[1].

Un disciple de Plotin, dont celui-ci disait un peu dédaigneusement : « C'est un philologue et non un philosophe, » a du moins eu le mérite de concevoir et de traiter la critique comme une science à part, et la critique lui a fait un

nie, p. 136, 137. éd. Petau; et M. Vacherot, ouvrage cité, t. I, p. 552. C'est peut-être au même Philostrate qu'il faut rapporter un ouvrage en trois livres Sur la Tragédie, que Suidas attribue à un Philostrate contemporain de Néron.

[1] Voyez encore le commentaire de Proclus sur le Premier Alcibiade de Platon, commentaire dont un fragment, relatif à la théorie du Beau, se trouve à la suite de l'opuscule de Plotin dans l'édition spéciale qu'en a donnée M. Creuzer (Heidelberg, 1814).

nom glorieux. Je veux parler de Longin. Le petit livre *Sur le Sublime*, si populaire parmi les hommes de goût, et qui doit chez nous un surcroît de popularité à la traduction de Boileau[1], est loin d'être son seul titre à notre souvenir. Il avait, en outre, écrit de nombreux ouvrages parmi lesquels : divers traités grammaticaux ou philosophiques sur Homère, un livre *Sur Xénophon*, des commentaires sur Platon et sur Hermogène, des réponses à Plotin et à Porphyre *Sur les Idées*, des *Mélanges littéraires*[2], des lexiques, deux livres *sur l'Arrangement des mots*, sujet déjà traité par Denys d'Halicarnasse ; enfin une *Rhétorique*[3]. Mais de ces ouvrages il ne reste aujourd'hui que les titres et quelques fragments. Bien qu'aujourd'hui fort mutilé, le livre *Sur le Sublime* offre encore plus d'intérêt que tous ces fragments réunis : il suffit pour placer son auteur au premier rang des critiques et pour justifier aux yeux des modernes la grande réputation dont il a joui dans l'antiquité[4].

Fénelon le préfère hautement à la *Rhétorique* d'Aristote : c'est lui faire trop d'honneur, peut-être[5]; il est vrai néan-

[1] Publiée pour la première fois en 1675.

[2] Le titre de ce recueil était probablement : Αἱ φιλόλογοι ὁμιλίαι. Voyez notre édition de Longin, p. XXXI.

[3] Quelques fragments jusque-là inédits de cet ouvrage ont été publiés pour la première fois dans l'édition citée ci-dessus. Quant au fragment du même ouvrage, si miraculeusement découvert par Ruhnkenius au milieu de la Rhétorique d'Apsine, on a longtemps discuté sur les limites précises qu'il lui faut assigner; mais la question est résolue d'une manière définitive dans une dissertation spéciale de M. Séguier de Saint-Brisson (Paris, 1838).

[4] J'ai longtemps partagé les doutes soulevés depuis un demi-siècle sur la question de savoir si le Περὶ Ὕψους est véritablement l'ouvrage de Longin (consultez la notice de M. Boissonade sur Longin, dans la Biographie universelle, et un article de M. Naudet dans le Journal des Savants de 1838). On verra dans la note E, à la fin du volume, les raisons qui me ramènent aujourd'hui à l'opinion vulgaire sur ce sujet.

[5] Premier Dialogue sur l'Éloquence.

moins que Longin a des mérites dont Aristote ne nous donne pas l'idée. Il a dit lui-même que « la critique littéraire est le dernier fruit d'une longue expérience[1], » et son ouvrage, en effet, atteste, une sorte de maturité philosophique, qui semble le fruit des siècles. Les principes de l'art n'y sont pas autres assurément que dans Aristote ; mais on y sent une connaissance plus variée des formes du génie et des conditions de l'éloquence. D'Aristote à Longin, le monde a bien vieilli en s'agrandissant : Grecs et Romains se sont confondus sous une domination commune; l'Orient même (et Longin[2], ministre de Zénobie, à Palmyre, en est un vivant témoignage) a mêlé son génie fécond et capricieux au génie classique de l'Occident ; bien des rapports nouveaux sont nés, et dans la politique et dans les lettres, de cette alliance que le christianisme va bientôt resserrer. L'originalité de Longin est d'avoir compris cette transformation du monde, d'avoir dédaigné de vieilles routines de rhéteur pour élargir un peu le domaine historique du goût, enfin d'avoir étroitement lié la science de l'honnête à celle du beau, sans pourtant les confondre, comme faisait son maître Plotin.

Et d'abord, à l'enthousiasme éclairé avec lequel il juge Cicéron, on voit que les deux littératures, jadis rivales, sont maintenant réconciliées, et qu'un rhéteur grec ne craint plus d'offrir des Romains en exemple à l'émulation de ses élèves. Puis, ce qui est encore plus caractéristique, c'est qu'il cite sans précaution oratoire « le législateur des Juifs, » et qu'il le cite pour citer un trait sublime de ses livres. Or, jusque-là, la belle société de Rome et d'Athènes était demeurée fort indifférente au mérite des livres hébreux ; s'ils sont quelquefois invoqués par les païens, avant

[1] Du Sublime, chap. VI.
[2] Voyez le discours du rhéteur Aristide Sur Rome.

notre philosophe, c'est uniquement pour le besoin des controverses historiques ou religieuses. L'antipathie de génie entre les deux races était si profonde que l'historien Josèphe ne croyait pouvoir populariser chez les Grecs les traditions juives qu'en les dépouillant de leur forme originale, pour les affubler des ornements d'une rhétorique étrangère. Longin, le premier, nous fait pressentir le temps où les chrétiens, eux aussi, voudront avoir leurs écoles, et y remplaceront Homère par la Bible et l'Évangile[1].

Mais l'indépendance d'un esprit supérieur n'éclate pas moins dans ses jugements sur la littérature grecque. Commentateur d'Hermogène, il a toute la subtilité de son maître sur les détails de l'art; il analyse aussi finement que lui toutes les curiosités de l'élégance attique et toutes les recherches du nombre oratoire. Mais outre ces qualités, qui, de son temps, composaient le parfait rhéteur, il possède le don « d'admirer les chefs-d'œuvre avec éloquence, d'en expliquer les merveilles, d'en augmenter le sentiment, d'en perpétuer l'imitation; il s'anime et s'échauffe par le reflet des grandes beautés que l'inspiration a produites[2]. » Nul ne sait mieux que lui le mérite d'un vers bien fait et d'une période bien tournée; mais il n'ira pas pour cela, comme Hermogène, confondre un sophiste habile[3] avec les plus grands orateurs de la Grèce libre, ni les industrieux versificateurs d'Alexandrie avec ces *héros* de la poésie, comme il les appelle, qui tombent quelquefois, il est vrai,

[1] Voyez saint Augustin, De Doctrina christiana, et, sur ce traité, les deux dissertations récentes de M. Sadous (Paris, 1847) et de M. Colincamp (Paris, 1848).

[2] M. Villemain parle ainsi de La Harpe, dans son Discours sur la Critique.

[3] Voyez le jugement sur Nicostrate, Περὶ Ἰδεῶν, II, 13, p. 394, ed. Walz. Cf. p. 312. Comparez, dans le premier livre du même ouvrage, les chapitres V-X, avec le traité Du Sublime : la différence est humiliante pour Hermogène.

mais dont les chutes même ne font que mieux ressortir le génie; il sent trop bien que l'éloquence n'est pas tout entière dans l'observation des préceptes de l'école, qu'elle est aussi dans les élans d'une âme passionnée, qui sait mépriser les règles et forcer l'admiration, en faisant taire les petits scrupules. Déjà Cæcilius, Denys d'Halicarnasse, Hermogène et d'autres peut-être avaient analysé et défini les effets du sublime; mais ils n'avaient pu montrer les moyens de le produire, parce qu'ils n'étaient pas remontés aux sources de la véritable inspiration. Longin, pour traiter complétement cette matière, l'aborde tour à tour en grammairien et en philosophe. Grammairien, il fait voir tout ce que gagne une belle pensée à la justesse de l'expression et à l'harmonie du tour, et il signale, avec un tact presque toujours irréprochable, les fautes commises à cet égard par les plus habiles écrivains. Philosophe, il montre que le sublime sort des plus nobles émotions de l'âme, et que le secret pour y atteindre est, avant tout, de se nourrir aux idées et aux passions généreuses. D'une étude littéraire il tire ainsi une leçon de morale. Dans les grands poëtes et dans les grands orateurs, il nous apprend à chercher de grands cœurs. Si de son temps l'éloquence est devenue stérile, ce n'est pas, selon lui, parce qu'elle n'a point de rôle sérieux sous un régime de paisible obéissance; c'est bien plutôt parce que la corruption a énervé toutes les âmes, et qu'en les rendant insensibles aux plaisirs du beau, elle les a rendues incapables de le produire. Voilà pourquoi il convie ses lecteurs à l'étude des anciens modèles, comme à une école de vertu et d'éloquence; et, par son exemple, il leur montre le salutaire effet d'un commerce journalier avec les maîtres de l'art. Que d'éloquence, en effet, dans sa manière de commenter les mouvements sublimes d'Homère et de Démosthène! Que d'élévation dans cette image où il représente les écrivains de génie comme un tribunal

à la fois encourageant et sévère, auquel nous devons, par la pensée, soumettre nos œuvres pour savoir si elles seront dignes de la postérité[1]! Voilà ce que Fénelon louait tant chez Longin, le talent d'échauffer l'imagination en formant le goût : c'est le talent de Cicéron dans ses admirables dialogues sur l'art oratoire, c'est ce goût inspiré qui vient du cœur autant que de l'esprit, et qui fait aimer autant qu'admirer le critique. Une seule chose y manque peut-être, je veux dire cette haute correction et cette simplicité de style, privilége heureux des siècles classiques.

Longin, du reste, attachait tant d'importance aux considérations morales qui occupent la plus grande partie de son livre, qu'il se proposait d'étudier dans un ouvrage à part les rapports des passions avec le sublime. Cet ouvrage, s'il fut jamais composé, ne nous est pas parvenu, mais le traité *du Sublime* n'en reste pas moins un des plus précieux monuments des lettres grecques à leur décadence. Platon, Aristote et Longin caractérisent les trois grandes phases de la critique en Grèce : l'intuition enthousiaste, l'analyse profonde et subtile, l'application éloquente des principes du beau.

Maintenant nous aurions bien à signaler parmi les écrivains de cette période : Athénée pour les intéressantes discussions d'histoire littéraire, dont il a rempli son *Banquet des Sophistes*; Diogène Laërce, comme historien des philosophes, et aussi pour quelques réflexions bonnes à relever dans ses informes biographies[2]; Porphyre, le condisciple de Longin, laborieux commentateur d'Homère[3]; Ménan-

[1] Voyez les chap. XIII et XIV.

[2] Voyez livre IV, § 15, où il remarque que si les grands poëtes sont ordinairement d'habiles prosateurs, les grands prosateurs sont rarement de bons poëtes.

[3] Voyez une bibliographie exacte de ce qui nous reste de ses travaux sur

dre, auteur d'un livre instructif sur le genre de discours appelés *épidictiques* ou d'apparat; Philostrate et Eunape, qui ont écrit la vie de tant de rhéteurs et de sophistes; le sophiste Libanius, dont le volumineux recueil contient quelques pièces de critique littéraire[1]. Thémistius, autre sophiste, qui avait beaucoup étudié Aristote, et qui a commenté avec érudition plusieurs de ses ouvrages[2]. Nous pourrions suivre à travers le moyen âge cette veine d'érudition plutôt que de critique, qui rejoint l'antiquité à la science moderne par les écrits des grammairiens Platonius et Proclus[3], de Photius[4], de Psellus[5], d'Eustathe[6] et des Tzetzès[7]. Mais le lecteur trouverait aussi peu d'intérêt à nous suivre dans une telle recherche, que nous aurions peu de goût à l'y conduire.

Homère, dans la dissertation de M. V. Parisot intitulée : De Porphyrio tria tmemata (Paris, 1845).

[1] Voyez 1° dans ses Progymnasmata une comparaison de Démosthène et d'Eschine; 2° le discours en faveur des pantomimes, en réponse à un discours d'Aristide; 3° les arguments sur les discours de Démosthène et l'Éloge de Démosthène.

[2] Voyez son XXIII° Discours intitulé : Le Sophiste.

[3] Voyez les extraits de sa Chrestomathie à la suite du Manuel d'Héphestion, éd. Gaisford.

[4] Sa Bibliothèque contient l'analyse de deux cent quatre-vingts ouvrages, quelquefois accompagnée de jugements sur leurs auteurs.

[5] Voyez, parmi les écrits de ce fécond polygraphe, deux morceaux publiés par M. Boissonade, à la suite du traité Sur les Démons (Nuremberg, 1838).

[6] Commentaires sur l'Iliade et sur l'Odyssée; préface du Commentaire (aujourd'hui perdu) sur Pindare, publiée par M. Tafel avec d'autres opuscules d'Eustathe (Francfort-sur-le-Mein, 1832), et plusieurs fois réimprimée depuis.

[7] Les opuscules de Platonius et de J. Tzetzès relatifs à l'histoire de la comédie sont réunis dans le Recueil de M. Meineke, et en tête des scholies sur Aristophane dans la Bibliothèque Firmin-Didot. Il existe aussi un long recueil manuscrit d'Allégories homériques par J. Tzetzès, ouvrage dont je suis heureux d'annoncer que M. Boissonade prépare la publication.

Au point où nous sommes parvenus dans le cours de ces études, il serait plus intéressant de nous demander si le christianisme, qui remue alors si profondément la société païenne, a eu quelque influence dans les écoles grecques sur la philosophie des rhéteurs, et s'il a éclairé d'une lumière nouvelle la théorie des beaux-arts. Quelques mots suffiront pour répondre à cette question.

Au IVe siècle de notre ère, le christianisme a déjà renouvelé l'éloquence, il va bientôt renouveler la poésie et les arts plastiques; mais tant que cette révolution ne sera pas accomplie, que peuvent être les œuvres de l'art païen aux yeux des docteurs de l'Église, sinon le symbole varié, mais partout séducteur et dangereux des erreurs païennes qu'ils combattent? Tant que la peinture, la sculpture, la poésie, et dans la poésie le drame surtout ne se seront pas franchement soumis à la foi, le prédicateur chrétien leur devra faire la guerre, une guerre plus ou moins vive, selon qu'il sera un bel esprit indulgent et tendre pour les instituteurs de son enfance, comme saint Basile, ou un véritable poëte comme Grégoire de Nazianze, ou un austère moraliste comme saint Jean Chrysostome. Or, cette lutte de la morale contre les funestes leçons cachées sous les superstitions du paganisme, elle est déjà bien ancienne; nous l'avons vue naître avec la philosophie et se prolonger à travers les écoles jusque chez les stoïciens du temps de l'empire. Les pères de l'Église l'agrandissent et l'élèvent en la reprenant au nom de la religion; mais par là aussi elle se confond avec l'histoire même de la révolution morale qui transforme le monde païen. Arracher les chrétiens aux cirques, aux théâtres; leur proposer pour tout spectacle l'œuvre du poëte suprême, la création, ou bien les convier à se représenter par l'imagination le bonheur des élus et le supplice des réprouvés, ce n'est plus faire de la critique, même comme l'entendaient les Cicéron et les Longin, mais

de la morale intolérante et passionnée; ce n'est pas réformer l'art, mais le détruire à cause de ses abus[1]. De tels excès avaient-ils leur suffisante excuse dans les désordres de la société contemporaine? C'est à l'historien de ces siècles mémorables qu'il appartient d'en décider[2].

§ 4. De la Poétique d'Aristote pendant le moyen âge, particulièrement chez les Arabes.

Dans la revue que nous venons de faire des critiques grecs depuis Théophraste, le lecteur a dû remarquer combien la *Poétique* d'Aristote semble avoir été négligée par les successeurs de ce philosophe, tandis que les idées de Platon sur la poésie, et en particulier son jugement sur Homère, sont sans cesse discutés par les rhéteurs; c'est à peine si nous trouvons le livre d'Aristote cité trois ou quatre fois dans un intervalle de six siècles[3]; les docteurs scholastiques ne l'ont pas connu. Tandis que tous les autres ouvrages qui composent l'*Organon*, ont eu des commentateurs, la *Poétique* semble n'avoir pas été une seule fois commentée avant le xv[e] siècle.

Est-ce à la longue disparition de certains manuscrits du Stagirite après la mort de Théophraste? est-ce à quelque négligence particulière des péripatéticiens, est-ce enfin au hasard qu'il faut attribuer cette singulière fortune? Là-dessus, on ne peut former que des conjectures toutes fort incertaines.

Ce qui est certain, c'est que les anciens manuscrits grecs de la *Poétique* sont en très-petit nombre, et que des traductions latines faites sur l'arabe et sur l'hébreu, ont popu-

[1] Voyez la conclusion du livre de Tertullien Sur les Spectacles, et comparez saint Jean Chrysostome, homélie XXXVII, sur saint Matthieu, t. VII, p. 475, éd. Gaume (1837).

[2] Voyez le Tableau de l'Éloquence chrétienne au IV[e] siècle, par M. Villemain (2[e] éd. Paris, 1848).

[3] Voyez plus haut chap. III, § 4.

larisé ce petit écrit dans l'Europe occidentale avant que le texte en fût répandu par l'imprimerie[1]. On sait que de bonne heure les écoles d'Orient ont adopté Aristote, et qu'elles ont utilement contribué à nous transmettre les monuments de sa philosophie. Il est vrai que, dans leur zèle, elles ont souvent pris pour authentiques des livres ou fort suspects ou absolument apocryphes, comme le recueil *Sur l'Art poétique selon Pythagore et les Pythagoriciens*, dont parle un catalogue arabe des œuvres d'Aristote[2]. Mais c'est bien notre *Poétique*, qui, traduite d'abord en syriaque[3], le fut ensuite, et avec beaucoup de soin, du syriaque en arabe, par Abou-Baschar Matthieu, fils de Jonas, chrétien nestorien, entre 320 et 330 de l'hégyre, par conséquent vers 935 de notre ère. La Bibliothèque Nationale de Paris possède cette traduction dans un beau manuscrit[4], contenant plusieurs autres ouvrages d'Aristote également traduits en arabe, mais dont l'écriture est fort difficile à déchiffrer aujourd'hui. On a pu s'assurer néanmoins que le traducteur syriaque, et d'après lui le traducteur arabe, n'avaient pas eu de la *Poétique* une rédaction plus complète que celle que nous lisons encore; et quoique le travail d'Abou-Baschar paraisse prétendre à une assez grande exactitude, il est bien difficile d'en rien tirer pour la restauration du texte grec.

Deux siècles plus tard, le célèbre Averroès composait,

[1] Je dois quelques-uns des faits réunis dans ce paragraphe à de bienveillantes communications de M. Reinaud, de l'Institut. M. E. Renan, dont l'Académie des Belles-Lettres a récemment couronné un Mémoire sur l'Étude du grec et des langues orientales en Occident pendant le moyen âge, a eu aussi l'obligeance de me fournir d'utiles renseignements.

[2] Casiri, Bibliotheca hispano-arabica, t. I, p. 306, 307.

[3] Voyez Fluegel, De Arabicis scriptorum græcorum interpretibus (Misna, 1841), p. 20. Cf. Renaudot, De Barbaricis Aristotelis versionibus, t. III de la Bibliothèque de Fabricius.

[4] N. 882 A de l'Ancien fonds.

peut-être d'après le texte même, un abrégé de la *Poétique*, destiné à en rendre la doctrine plus intelligible à des Arabes. L'original de cet abrégé s'est perdu comme celui de la plupart des livres d'Averroès; mais la version latine d'Hermann l'Allemand [1], faite au commencement du XIIIe siècle, peut, dans sa barbarie, en donner une idée assez fidèle. La Bibliothèque Nationale possède un manuscrit [2] de cette version, et elle a été imprimée à Venise, en 1481, avec la version latine d'une analyse en arabe de la *Rhétorique*.

Hermann l'Allemand avait sous les yeux, ainsi qu'il l'atteste, une traduction arabe complète de notre texte grec; mais ayant trouvé trop de difficulté à la mettre en latin, il se rejeta sur l'abrégé d'Averroès. Nous ne voyons pas bien ce qu'il y gagne. On ne peut rien imaginer de plus confus ni de plus obscur que cette analyse d'un texte déjà si mutilé. Malgré toute son érudition, Averroès ne savait pas le premier mot de la poésie grecque; certaines définitions d'Aristote ne pouvaient lui offrir aucun sens, et quoiqu'il en supprime bien des détails, c'est à peine s'il comprend le peu qu'il s'est imposé de traduire. De fausses analogies entre les usages grecs et les usages arabes achèvent de l'égarer. Ainsi, n'ayant pas la moindre idée de ce que c'est qu'une tragédie, il confond ce genre de poëme avec les panégyriques à la louange des princes, dont la littérature arabe offre beaucoup d'exemples. A propos de la reconnaissance, sujet qu'Aristote analyse d'une façon si subtile, Averroès revient à son erreur, et l'exagère encore.

[1] On a souvent confondu cet Hermann avec un Hermann Contract, traducteur non moins célèbre qui vivait au XIe siècle. Voyez A. Jourdain, Recherches sur les Traductions latines d'Aristote, p. 145 et 152 de l'édition donnée en 1843 par le fils de l'auteur. Cf. p. 384, 385.

[2] Fonds de Sorbonne, n. 1782. Ce manuscrit, plus correct à beaucoup d'égards, peut surtout servir à rectifier les noms propres dans l'édition de Venise.

« La meilleure reconnaissance, dit Aristote, est celle qui sort de l'action même. » Dans cette action, ou plutôt dans *ces actions* (πράγματα), le philosophe arabe voit *des actes volontaires et honorables,* et il en prend occasion de citer le Koran, où se trouvent, dit-il, une foule d'éloges en l'honneur d'actes volontaires[1]. On pense, après cela, qu'il ne s'expose pas à traduire les vers cités par Aristote ni ses nombreuses allusions à des poëmes épiques ou dramatiques. Tous ces exemples, il nous avertit lui-même qu'il les remplacera par des exemples empruntés à la poésie arabe, précaution que nous ne pouvons pas lui reprocher pour notre part, et qui donne à son abrégé quelque intérêt pour les amateurs de littérature arabe.

Dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, la traduction d'Hermann l'Allemand est suivie de questions relatives à la *Poétique,* analogues à celles qui précèdent presque tous les grands commentaires sur Aristote. Quelle est la place de ce livre parmi les écrits logiques? quel rapport a-t-il avec la *Rhétorique* et avec les autres parties de l'*Organon,* etc.? Si ces questions, qui sont d'une autre écriture que la traduction, étaient elles-mêmes traduites de l'arabe ou du grec, on en pourrait conclure que la *Poétique* avait eu dans l'antiquité ses interprètes comme les autres ouvrages d'Aristote.

Le travail d'Averroès sur la *Poétique* a été aussi traduit en hébreu rabbinique, au XIVe siècle. L'auteur de cette version, natif de la ville d'Arles, se nomme Todros Todrosi (c'est-à-dire Théodore fils de Théodore), et il en donne la date (1327 de notre ère), dans une souscription assez longue dont je transcris les premières lignes, parce qu'elles constatent l'opinion des docteurs d'alors sur le rang que doit occuper la *Poétique* dans la théorie aristotélique de

[1] Voyez aussi, plus bas, le Commentaire sur le chap. VI de la Poétique.

l'esprit humain : « La traduction de ce livre, qui sert de couronnement à la logique, a été terminée par moi Todros Todrosi, etc. » Le manuscrit n° 322 de la Bibliothèque Nationale, contient, avec d'autres traductions par le même auteur, ce morceau qui est resté inédit; mais on en peut lire, dans les éditions imprimées d'Averroès, une traduction latine, faite au XIVe siècle par Mantinus, juif de Tortose, en Espagne. Le latin de Mantinus est si différent de celui d'Hermann qu'on a peine à concevoir que ces deux traductions se rapportent, en définitive, au même original; et, chose singulière, c'est Mantinus qui se rapproche le plus du texte grec, et par conséquent du véritable sens d'Aristote. On serait tenté de croire au premier abord qu'il avait sous les yeux un manuscrit grec de la *Poétique*. Mais une très-simple observation réfute cette conjecture : chaque fois qu'Averroès a remplacé par des exemples arabes les exemples grecs cités dans Aristote, Mantinus supprime l'interpolation du savant arabe; mais il ne s'avise pas de combler les lacunes qui résultent de ces suppressions. Eût-il montré cette réserve s'il eût pu compléter l'analyse d'Averroès à l'aide de l'original même sur lequel celui-ci avait travaillé? Du moins il est certain que Todros avait pu consulter une version arabe plus complète que celle d'Averroès, peut-être la version d'Abou-Baschar, car il relève plusieurs fautes du célèbre abréviateur; et voilà comment la traduction de Mantinus se trouve supérieure, en quelques passages, à celle d'Hermann l'Allemand.

Malgré ces corrections, d'ailleurs bien tardives, on peut dire que la *Poétique*, inconnue dans l'Europe occidentale durant tout le moyen âge, a été retrouvée par le savant qui en fit imprimer la première édition grecque (1495-1498), avec les autres œuvres d'Aristote.

FIN.

ARISTOTE

LA POÉTIQUE

SUIVIE

D'EXTRAITS DES PROBLÈMES

AVEC TRADUCTION FRANÇAISE ET COMMENTAIRE

AVANT-PROPOS.

La *Poétique* d'Aristote m'ayant fourni l'occasion des recherches que j'ai résumées dans l'*Essai sur l'histoire de la Critique*, formait le complément naturel de ce travail, et je ne pouvais songer à l'en séparer.

Elle est reproduite ici d'après le texte qui fait partie de la grande édition des OEuvres d'Aristote, publiée à Berlin en 1831, par M. Imm. Bekker, et qui a été réimprimé deux fois à part avec la *Rhétorique*. Je n'ai fait au texte même qu'un petit nombre de changements dont le Commentaire rendra compte ; les changements plus nombreux que je me suis permis dans la ponctuation, se justifieront, je pense, sans commentaire aux yeux du lecteur.

Dans la traduction française, j'ai voulu surtout donner un calque fidèle de l'original et rendre sensibles les défauts comme les mérites du style d'Aristote. Ce caractère, de scrupuleuse exactitude, manquait souvent aux anciennes traductions de la *Poétique* : je l'ai recherché, même au détriment d'une élégance qui eût pu rendre plus agréable la lecture de ce petit ouvrage. Toutes les fois que l'excessive concision du texte rendait quelques additions nécessaires, elles sont distinguées avec soin du reste de la phrase, de façon que le lecteur en puisse juger au premier coup d'œil.

Le Commentaire a pour objet : 1° de justifier sur quelques points importants la leçon adoptée dans le texte ; 2° d'expli-

quer certaines locutions difficiles, et de signaler des ressemblances notables entre le style de la *Poétique* et celui des autres ouvrages d'Aristote; 3° de faire quelques rapprochements entre Aristote et les plus célèbres auteurs, soit anciens, soit modernes, sur des questions d'histoire ou de critique littéraire. Le lecteur qui désirerait de plus amples renseignements sur les difficultés de pure philologie, pourra recourir aux éditions savantes de M. Hermann, de M. Græfenhan, de M. Ritter, et aux travaux indiqués ci-dessus, chap. III, § 4 de l'*Essai sur l'Histoire de la Critique*.

Quant aux *Extraits des Problèmes*, on a vu plus haut comment j'ai été conduit à rapprocher de la *Poétique* ces fragments précieux, mais obscurs, de l'érudition d'Aristote. J'aurais peut-être renoncé à les traduire et à les commenter, si je n'avais été secouru dans cette tâche délicate par mon collègue et ami M. Vincent, dont on connaît les importants travaux sur la musique grecque. Je suis heureux de lui en exprimer ici toute ma gratitude.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

DE LA POÉTIQUE

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥντινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν, ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων. [1] Ἐποποιΐα δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. [2] Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες, (οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας,) ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις, ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ᾽ ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστική, κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων. Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ

[1] Cap. II ed. Bipont. et Tyrwh.

[2] Cap. III ed. Tyrwh.

DE LA POÉTIQUE.

CHAPITRE I.

La poésie consiste dans l'imitation; trois différences entre les imitations; différentes sortes de poésie selon les moyens d'imitation.

Nous allons traiter de la poésie en elle-même et de ses diverses espèces, de l'essence propre à chacune d'elles, de la manière de composer les fables pour que l'œuvre du poete soit bonne, du nombre et de la nature des parties [qui composent chaque genre], ainsi que des autres sujets qui se rapportent à cet art, et, comme il est naturel, nous commencerons avant tout par les principes.

L'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, presque tous les genres de musique qui emploient la flûte ou la cithare, sont, en général, des imitations. Ces imitations ont entre elles trois différences : d'abord celle des moyens, ensuite celle des objets, enfin celle de la manière dont on imite. De même en effet que, dans certains arts, les hommes imitent et figurent avec les couleurs et le geste, (ceux-ci selon une méthode, ceux-là par habitude,) ou enfin avec la voix, de même dans les arts nommés plus haut, l'imitation s'accomplit par le rhythme, la parole et l'harmonie, ou séparés ou réunis. Ainsi l'harmonie et le rhythme servent seuls dans l'aulétique et la citharistique, et dans les autres musiques du même genre, comme celle de la syringe; la danse imite par le rhythme seul, sans harmonie, puisque c'est par des rhythmes figurés que les danseurs expriment les mœurs, les

ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. Ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν. Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους, οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοὺς τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς τοὺς κατὰ μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες. Καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ μουσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. Οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. Ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, οὐκ ἤδη καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. Εἰσὶ δέ τινες οἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δέ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν, ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

[1] Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχε-

[1] Cap. III ed. Bipont.; cap. IV ed. Tyrwh.

passions et les actions. L'épopée n'emploie que la prose ou les vers, et les vers soit de diverses espèces à la fois, soit d'une seule, comme on l'a fait jusqu'ici. [J'ai dit la prose ou les vers,] car autrement dans quelle classe commune pourrait-on ranger les mimes de Sophron et de Xénarque, les dialogues Socratiques et les imitations en trimètres ïambiques, en vers élégiaques ou en vers de toute autre espèce? Il est vrai que les hommes rattachant l'idée de mètre à celle de composition, disent « compositeurs d'élégie ou compositeurs d'épos, » réunissant deux sortes d'auteurs sous un nom commun à cause du vers, et non pas de l'imitation. Ainsi, qu'un ouvrage soit composé en vers sur la médecine ou sur quelque sujet littéraire, ils lui donnent le même nom dans les deux cas; mais Homère et Empédocle n'ont rien de commun que le mètre. Aussi l'un est vraiment poëte; pour l'autre, il faudrait plutôt l'appeler physicien. De même, quand un auteur aurait mêlé tous les mètres en composant une imitation, comme fit, par exemple, Chérémon, dont *le Centaure* est une rapsodie composée de toute espèce de vers, on ne l'appellera pas pour cela poëte. Conservons donc notre principe de division.

Maintenant il y a des genres qui se servent de tous les moyens nommés plus haut, je veux dire le rhythme, l'harmonie et le mètre; par exemple le dithyrambe et le nome, la comédie et la tragédie; mais ces genres diffèrent encore parce que les uns emploient les trois moyens à la fois, les autres séparément. Telles sont donc les différences des arts quant à leurs moyens d'imitation.

CHAPITRE II.

Différentes sortes de poésie selon les objets de l'imitation.

Puisqu'en imitant on imite des êtres qui agissent, et que ceux-ci doivent nécessairement être bons ou mauvais (car

δὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες), ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφοράς, καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους[1], Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος ὁ τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δηλιάδα χείρους. Ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὡς Πέρσας καὶ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος, μιμήσαιτο ἄν τις. Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.

[2] Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε καὶ ἃ καὶ ὥς. Ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν

[1] Vide Iliad. V, 320; XII, 383; XX, 287.
[2] Cap. IV ed. Bipont.; cap. V ed. Tyrwh.

les mœurs se rangent à peu près dans ces deux classes, et quant aux mœurs, nous différons tous par le vice et la vertu), [il faut bien les représenter] ou meilleurs qu'ils ne sont, ou pires, ou tels qu'ils sont; il en sera comme de la peinture : Polygnote peignait les hommes plus beaux que nature, Pauson moins beaux, Denys tels qu'ils sont. Or, il est évident que chacune des imitations dont nous parlons offre ces différences et des caractères distincts suivant le caractère de ceux qu'elle imite. En effet, ces diversités peuvent se trouver dans l'orchestique [ou danse d'imitation], dans l'aulétique, dans la citharistique, dans les compositions, soit en prose, soit en vers, sans musique. Ainsi, Homère peint les hommes meilleurs qu'ils ne sont; Cléophon tels qu'ils sont, Hégémon de Thasos, le premier écrivain de parodies, et Nicocharès, l'auteur de *la Déliade,* pires qu'ils ne sont. Il en est de même de l'imitation dans le dithyrambe et le nome, par exemple dans *les Perses* et dans *les Cyclopes* de Timothée et de Philoxène. La même différence sépare la tragédie de la comédie; celle-ci veut faire les hommes plus mauvais, l'autre meilleurs qu'ils ne sont aujourd'hui.

CHAPITRE III.

Différentes sortes de poésie selon la manière d'imiter.

Il reste une troisième différence, qui est dans la manière d'imiter. En effet, tout en imitant les mêmes objets avec les mêmes moyens, le poëte peut tantôt raconter lui-même, et tantôt revêtir un autre personnage, comme fait Homère, ou bien raconter lui-même et sans changer de personnage, ou enfin mettre en action et en drame toute son imitation. Or, l'imitation se distinguant d'elle-même, comme nous l'avons dit en commençant, par les moyens, par les objets, par la manière, il s'ensuit que, à tel égard, Sophocle peut être un imitateur dans le genre d'Homère, puisque tous

εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει· πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. Διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας (ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητής, πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος), καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον· οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασίν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως, εἰρήσθω ταῦτα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Δ'.

[1] Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μαν-

[1] Cap. v ed. Bipont.; cap. vi ed. Tyrwh.

deux imitent le beau ; et à tel autre égard, dans le genre d'Aristophane, car tous deux imitent par l'action dramatique. C'est même pour cela, suivant quelques-uns, que ces ouvrages s'appellent drames (actions); et c'est pour cela aussi que les Doriens revendiquent [l'invention de] la tragédie et de la comédie. Au sujet de la comédie, les Mégariens, voisins d'Athènes, allèguent la démocratie qui dominait chez eux ; ceux de Sicile citent le poëte Épicharme, sicilien et fort antérieur à Chionidès et à Magnès; la tragédie est réclamée par quelques peuples du Péloponnèse, et [chacun] invoque les étymologies : en effet, une bourgade s'appelle chez eux *come*, et chez les Athéniens *dème;* or [selon eux], le nom de *comédie* ne viendrait pas du verbe *comazein* (faire débauche), mais des promenades que faisaient à travers les bourgs de misérables acteurs exclus de la ville; d'ailleurs *agir* s'exprime chez les Doriens par le verbe *dran*, et chez les Athéniens par le verbe *prattein*.... C'est assez parler des différences de l'imitation, de leur nombre et de leur nature.

CHAPITRE IV.

§ 1. Origine de la poésie.

La poésie en général paraît devoir sa naissance à deux causes et à deux causes naturelles. Dès l'enfance l'homme imite par instinct, et même un des caractères qui le distinguent des autres animaux, c'est d'être de tous le plus imitateur. C'est par l'imitation qu'il prend ses premières leçons; enfin ce qui est imité plaît toujours. On en peut juger par les productions des arts : des objets que, dans la réalité, nous verrions avec peine, par exemple, les bêtes les plus hideuses, les cadavres, nous en contemplons avec plaisir les représentations les plus exactes. Pourquoi cela? parce qu'apprendre est un plaisir non-seulement pour les

θάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως· ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐ διὰ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ, φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. [1] Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. Τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς· ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς καὶ τὸ ἁρμόττον ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον. Διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. [2] Καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωϊκῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτω καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς

[1] Cap. VII ed. Tyrwh.
[2] Cap. VIII ed. Tyrwh.

philosophes, mais aussi pour les autres hommes, quoique ces derniers n'en jouissent qu'à un faible degré. Or, ce qui cause leur plaisir en voyant une image, c'est qu'à la première vue ils peuvent deviner et comprendre, par exemple, que ceci est un tel. Car, s'il arrive qu'on n'ait point vu l'original, ce n'est plus l'imitation qui produira le plaisir, c'est l'exécution, le mélange des couleurs ou toute autre cause analogue... Maintenant, outre l'instinct d'imitation, celui de l'harmonie et du rhythme nous étant naturel (quant au mètre, il est clair que c'est une partie du rhythme), les hommes [les plus heureusement] nés, perfectionnèrent peu à peu ce double instinct de leur nature, et firent naître la poésie de l'improvisation.

§ 2. Divisions primitives de la poésie : genre héroïque, genre iambique (ou satirique); double origine de la tragédie et de la comédie.

Puis la poésie se partagea suivant le caractère des poètes : les esprits élevés imitèrent les actions nobles et celles des personnages honorables; les esprits moins élevés imitèrent celles des hommes vicieux et composèrent des satires, comme les autres composaient des hymnes et des éloges. En ce genre nous ne pouvons citer aucun poëme antérieur à Homère, et toutefois il est probable qu'il y en a eu beaucoup; mais à partir d'Homère, nous en avons, comme son *Margitès* et les poëmes analogues, où l'on a employé l'ïambe qui convient à ce genre et qui même l'a fait appeler *ïambique*, parce que c'est dans ce mètre qu'on s'injuriait (*iambizon*) mutuellement. Ainsi, il y eut dès l'origine des poëtes héroïques et des poëtes satiriques. [Parmi eux] Homère, de même qu'il est éminemment le poëte de l'imitation sérieuse (et, dans ce genre, il est le seul qui excelle et dont les imitations soient dramatiques), a aussi offert le premier modèle de la comédie, en ce qu'il a exprimé d'une manière dramatique non plus le blâme sérieux, mais le ridicule : en effet, le *Margitès* est à la comédie ce que sont à la tragédie

τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. [1] Παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν, οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων. Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρινόμενον καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. Γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς, [2] καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν. Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν. Λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγε-

[1] Cap. IX ed. Tyrwh.
[2] Cap. X ed. Tyrwh.

l'Iliade et l'Odyssée. La tragédie et la comédie s'étant une fois montrées, ceux que leur nature poussait à l'une ou à l'autre de ces compositions firent des comédies au lieu de faire des satires, et des tragédies au lieu de poëmes épiques, parce que ces deux nouvelles formes avaient acquis plus d'importance et d'éclat que les deux autres. Maintenant la tragédie a-t-elle pris toutes les formes qu'elle peut prendre [est-elle parfaite], soit en elle-même, soit par rapport aux spectateurs? c'est une autre question.

§ 3. Premiers progrès de la tragédie.

Étant donc née primitivement de l'improvisation, (puisque la tragédie et la comédie remontent, l'une aux chanteurs de dithyrambes, l'autre aux chanteurs de ces hymnes phalliques dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nous dans plusieurs villes,) la tragédie se développa peu à peu, l'art du poëte aidant à ses progrès naturels, et elle ne cessa de se transformer que lorsqu'elle eut trouvé son véritable génie. Ainsi ce fut Eschyle, qui, le premier, introduisit deux acteurs au lieu d'un, amoindrit le rôle du chœur et créa celui du *protagoniste* [ou acteur principal]. Sophocle ajouta un troisième acteur et décora la scène de peintures. Les fables courtes et le style plaisant, particuliers au genre satyrique dont sortait la tragédie, ne prirent que tard plus de grandeur et de sévérité. Alors [aussi] le mètre ïambique remplaça le trochaïque. Car, d'abord on s'était servi du tétramètre trochaïque, plus convenable à la danse mimique des satyres [qu'on mettait en scène.] Mais quand le dialogue fut établi, la nature fit aussitôt trouver le mètre qui lui convenait. En effet, l'ïambe est de tous les mètres le plus approprié au dialogue, et la preuve c'est qu'on en fait beaucoup dans la conversation, tandis qu'on fait peu d'hexamètres, et seulement en sortant du ton familier. Il y a en outre les épisodes plus ou moins nombreux, et les

ται. Περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ε'.

[1] Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν· ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται· τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Τὸ μὲν οὖν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. [2] Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ

[1] Cap. XI ed. Tyrwh.; cap. VI ed. Bipont.
[2] Cap. XII ed. Tyrwh.

autres ornements dont on raconte l'invention. Mais nous en avons assez dit sur ce sujet; car il serait trop long de le développer en détail.

CHAPITRE V.

Définition de la comédie; ses premiers progrès; comparaison de la tragédie et de l'épopée.

La comédie est, comme nous disions plus haut, l'imitation du mauvais, mais non du mauvais quel qu'il soit, puisque le ridicule n'en est qu'une partie. En effet, ce qui est ridicule, c'est une faute ou une difformité qui n'est ni douloureuse, ni destructive; tel est, par exemple, un visage hideux et contourné, mais sans souffrance.

On connaît les transformations de la tragédie et leurs auteurs; il n'en est pas de même de la comédie, parce que dans le principe elle attira peu l'attention. Ce ne fut qu'assez tard que l'archonte donna le chœur [aux auteurs comiques], et d'abord les auteurs ne dépendaient que d'eux-mêmes. Mais depuis l'époque où ce genre prit certaines formes, on commence à nommer les poëtes qui s'y livrèrent. Ainsi on ignore qui introduisit les masques et le prologue, qui augmenta le nombre des acteurs, et beaucoup d'autres détails du même genre; mais [on sait] qu'Épicharme et Phormis introduisirent la fable comique. Cette partie est donc d'origine sicilienne; à Athènes, Cratès fut le premier qui renonça à la satire personnelle pour traiter des fables et des sujets généraux.

Maintenant, l'épopée, étant une imitation du beau par le discours, se rattache à la tragédie. Mais elle en diffère par le mètre, qui est toujours le même, et par la forme, qui est narrative; elle en diffère par l'étendue: la tragédie s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil, ou du moins de dépasser peu [ces limites]; l'épopée embrasse un temps indéfini, et c'est encore son caractère

ἐν τοῖς ἔπεσιν. Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτή, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ϛ'.

[1] Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. [2] Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς

[1] Cap. XIII ed. Tyrwh.; cap. VII ed. Bipont.
[2] Cap. XIV ed. Tyrwh.

distinctif, quoique dans le principe la tragédie eût la même liberté. Quant aux parties, plusieurs sont communes aux deux genres, d'autres propres à la tragédie. Aussi, celui qui sait distinguer une bonne et une mauvaise tragédie, sait de même distinguer une [bonne et une mauvaise] épopée; car tout ce qui est dans l'épopée est dans la tragédie, mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée.

CHAPITRE VI.

§ 1. Définition de la tragédie. Détermination des parties dont elle se compose.

Nous parlerons plus tard de l'imitation en vers hexamètres [c'est-à-dire de l'épopée]. Traitons maintenant de la tragédie, en tirant de ce qui précède la définition de son essence. La tragédie donc est l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, par un discours orné, dont les ornements ne se trouvent pas tous dans chaque partie, sous forme dramatique et non pas narrative, employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre. J'appelle *discours orné*, celui qui réunit le mètre avec l'harmonie et le chant; je dis que les ornements ne sont pas tous en chaque partie, parce que certaines parties n'ont que le mètre, tandis que d'autres ont la musique.

Puisque c'est en agissant que la tragédie imite, il suit de toute nécessité que la mise en scène d'abord en est une partie, puis la mélopée, puis les paroles. Car ce sont là ses moyens d'imitation. J'appelle *paroles* la composition des vers, *mélopée* ce dont chacun sait très-bien tous les effets.

Mais puisqu'on imite une action, et que cette action s'accomplit par des personnages agissants, et qui sont nécessairement caractérisés par les mœurs et les pensées (par quoi nous caractérisons, en effet, les actions), il y a

τινας), πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων· τὰ δὲ ἤθη, καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. [1]Τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τίς ἐστιν, οὐ ποιότης. Εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον. Οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. Ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων. Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν

[1] Cap. xv ed. Tyrwh.

naturellement deux principes des actions humaines, les mœurs et les pensées, par lesquels on est heureux ou malheureux. Or, l'imitation de l'action c'est la fable, car j'appelle *fable* l'arrangement des faits; les *mœurs* sont ce qui caractérise celui qui agit; les *pensées*, c'est ce qu'on exprime, c'est le jugement qu'on manifeste par la parole.

Il y a donc nécessairement dans toute tragédie six éléments, auxquels se rapportent ses qualités ou ses défauts. Ce sont la fable, les mœurs, les paroles, les pensées, le spectacle et la mélopée, dont deux sont les moyens d'imitation, [les paroles et la mélopée], un la façon d'imiter, [le spectacle], trois enfin les objets de l'imitation, [la fable, les mœurs, les pensées;] et il n'y a rien au-delà. Du reste, ce ne sont pas seulement quelques poetes qui ont, pour ainsi dire, employé ces divers éléments; car, il n'est point de drame qui ne renferme spectacle, mœurs, fable, paroles, musique et pensées.

§ 2. Importance relative des parties de la tragédie.

Mais de ces parties la plus importante est la constitution de l'action; car la tragédie est une imitation non de l'homme [en général], mais de l'homme agissant, vivant, heureux ou malheureux. Or le bonheur [et le malheur] sont dans l'action, et la fin de la tragédie est une action, non une manière d'être; c'est par les mœurs qu'on est tel ou tel, par l'action qu'on est heureux ou malheureux. Le poete n'imite donc pas l'action pour arriver par là aux mœurs; au contraire, il ne comprend les mœurs dans son œuvre qu'en vue de l'action. Ainsi, l'action, ou la fable, est bien la fin de la tragédie; or la fin est en toute chose ce qu'il y a de plus important. De plus, sans action il n'y a pas de tragédie, il peut y en avoir sans mœurs; en effet, les mœurs sont précisément ce qui manque chez la plupart des auteurs modernes et en général chez beaucoup de poetes.

ἔχει ἦθος. Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. Ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες. Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. Παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα· ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. Τρίτον δὲ ἡ διάνοια. Τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις· διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. Διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. Τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. Τῶν δὲ λοιπῶν πέντε ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν. Ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργα-

Ainsi, dans la peinture, Zeuxis diffère par là de Polygnote : celui-ci représente bien les mœurs; la peinture de Zeuxis est tout à fait dépourvue d'expression morale. De plus, mettre à la file des développements de mœurs, des expressions, des pensées heureuses, ce n'est pas faire une vraie tragédie; mieux vaut certainement une pièce inférieure dans toutes ces parties, mais pourvue d'une fable et d'une action. Ajoutez que les plus puissants moyens d'émotion pour la tragédie, les péripéties et les reconnaissances, sont des éléments de l'action. Une autre preuve, c'est que ceux qui commencent à composer réussissent dans le style et dans les mœurs, avant de bien composer l'action; on peut voir pour exemple presque tous les anciens poëtes. Il est donc vrai que la fable est le principe et comme l'âme de la tragédie; les mœurs ne viennent qu'au second rang. C'est à peu près ce qui a lieu pour la peinture : en étalant les plus belles couleurs, on ne fera pas le même plaisir que par le simple trait d'une figure. Ainsi la tragédie est l'imitation d'une action, et par conséquent [elle est] surtout [l'imitation] des personnages qui agissent. La troisième partie est dans les pensées; elle consiste à savoir dire ce qui appartient, ce qui convient au sujet; dans les discours, c'est l'affaire de la politique et de la rhétorique (les anciens suivaient le genre politique, aujourd'hui on suit plutôt le style des rhéteurs), tandis que les mœurs sont l'expression de notre volonté, et qu'ainsi il n'y a point de mœurs dans les discours qui n'expriment absolument ni désir, ni répugnance. La pensée consiste à déclarer qu'une chose est ou n'est pas, ou en général à affirmer quelque chose. La quatrième partie dans les discours (?) est l'élocution; c'est, comme il est dit plus haut, l'expression des pensées par des mots, et, en vers comme en prose, elle a la même nature. La cinquième partie, la mélopée, est le principal de tous les ornements. Quant au spectacle, il a un grand effet

σίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ζ'.

[1] Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν. Κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. Ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. Ἀρχὴ δ' ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστί, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες· οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον. Ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ

[1] Cap. VIII ed. Bipont. et Heins.; cap. XVI ed. Tyrwh.

sur les âmes, mais il est étranger à l'art, et ne tient pas à l'essence de la poésie; la tragédie subsiste sans la représentation et sans les acteurs. Ajoutez que la préparation du spectacle concerne plutôt l'art du costumier et du machiniste que celui du poëte.

CHAPITRE VII.

De l'étendue de l'action.

Cela étant déterminé, disons maintenant quelle doit être l'action, puisque c'est la première et la plus importante partie de la tragédie.

Nous avons établi que la tragédie est l'imitation d'une action entière, complète, ayant une certaine étendue, car une chose peut être entière sans avoir d'étendue. J'appelle entier ce qui a commencement, milieu et fin. Le commencement est ce qui ne saurait avoir quelque chose avant soi, mais qui veut quelque chose après. La fin, au contraire, est ce qui se trouve nécessairement, ou du moins le plus souvent, après une autre chose, mais ne doit rien avoir après soi. Le milieu est ce qui demande quelque chose avant soi et quelque chose après. Une fable bien composée ne doit donc pas commencer ni finir au hasard : elle doit être conforme aux règles indiquées.

De plus, tout composé, soit animal, soit d'un autre genre, n'est beau que par un certain ordre de ses parties et par une certaine étendue.

La beauté consiste dans l'ordre et dans la grandeur. C'est pour cela qu'un animal très-petit ne saurait être beau, parce que la vision n'est pas distincte, quand la durée en est presque imperceptible. Il en est de même d'un animal trop grand, de dix mille stades, par exemple, car la perception n'en peut être complète; l'unité, l'ensemble échappent à notre vue. Si donc tout corps, tout animal, doit

εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δ' εὐμνημόνευτον εἶναι. Τοῦ δὲ μήκους ὅρος πρὸς μὲν τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδραν ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασίν. Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Η'.

[1]Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾗ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. Διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα καὶ Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γὰρ ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. Ὁ δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν, οἵαν λέγομεν, τὴν

[1] Cap. IX ed. Bipont. et Heins.; cap. XVII ed. Tyrwh.

avoir une étendue qui puisse être saisie d'un coup d'œil, de même, la fable doit présenter une étendue que la mémoire puisse facilement saisir. Fixer ces dimensions selon [la durée] des fêtes [où les concours ont lieu] et selon le goût [du public] ne dépend pas de l'art. En effet, s'il fallait faire concourir ensemble cent tragédies, on serait bien forcé de les mesurer à la clepsydre comme on fait ailleurs, [c'est-à-dire au barreau pour les plaidoyers des avocats]. Mais si l'on considère la nature même de la chose, la meilleure action, quant à l'étendue, est la plus longue, pourvu qu'on en puisse toujours saisir l'ensemble. Pour la définir simplement, la bonne dimension est celle qui comprendra tous les événements nécessaires ou naturels qui font passer les personnages du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur.

CHAPITRE VIII.

De l'unité de l'action.

La fable est une, non pas comme quelques-uns le pensent, par l'unité du héros. En effet, bien des choses peuvent arriver à un seul homme, et d'une variété infinie, parmi lesquelles on ne trouvera pas de quoi former un ensemble; et de même un seul homme peut faire bien des actions dont aucune n'offrira l'unité. C'est donc à tort que les auteurs de l'Héracléide, de la Théséide et d'autres ouvrages de ce genre, croient, parce que leur héros est un, que leur poëme devra l'être aussi. Homère, qui les surpasse encore par tout le reste, ne s'est pas mépris sur ce point, soit que la nature ou l'art l'ait dirigé. Ainsi en composant son Odyssée, il n'y a pas mis tous les événements de la vie d'Ulysse, tels que la blessure sur le Parnasse et la folie simulée au moment de la réunion des Grecs, qui ne tenaient pas l'un à l'autre par nécessité ou par vraisemblance, mais

Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. Χρὴ οὖν καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Θ'.

[1] Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὰ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ

[1] Cap. x ed. Bipont. et Heins.; cap. XVIII ed. Tyrwh.

il a renfermé son Odyssée comme son Iliade dans le cercle d'une seule action, telle que nous l'avons définie.

Puisque donc, pour les autres genres d'imitation, l'unité de l'œuvre est dans celle du sujet, la fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une seule, une complète, et dont les parties doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans disjoindre et altérer l'ensemble. Car ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être, sans qu'il y paraisse, ne fait pas partie du tout.

CHAPITRE IX.

§ 1. Digression : comparaison de l'histoire et de la poésie; de l'élément historique dans le drame.

Il est évident, par ce qui précède, que l'œuvre du poëte n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. En effet l'historien et le poëte ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose : on pourrait mettre en vers les écrits d'Hérodote, avec ou sans les vers ce ne serait pas moins une histoire. La vraie différence est que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait pu arriver. Voilà pourquoi la poésie est quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire. La poésie exprime en effet surtout le général, et l'histoire le particulier. Le général est ce que tel ou tel, suivant son caractère, aura dit ou fait, selon la nécessité ou la vraisemblance; c'est le fond sur lequel la poésie met ensuite des noms propres. Le particulier, par exemple, c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qu'on lui a fait. Cela est devenu [aujourd'hui] très-clair dans la comédie, où, après avoir composé la fable selon la vraisemblance, on prend des noms propres au hasard, au lieu de traiter des sujets réels, comme font les poëtes ïambiques [ou les poëtes de l'ancienne comédie]. Dans la tragédie on s'attache encore

περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. Αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. Ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητής κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν. Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται. Λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. Τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον, πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. [1] Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα, καὶ μᾶλλον

[1] Cap. XIX ed. Tyrwh.

aux noms historiques, et la raison, c'est que le possible est probable; or, la chose qui n'est pas arrivée, nous ne sommes pas certains qu'elle soit possible, tandis que ce qui est accompli est évidemment possible; car il ne serait pas accompli s'il était impossible. Cependant, même dans les tragédies, il n'y a quelquefois qu'un ou deux noms connus, les autres sont inventés; quelques-unes même n'offrent pas un seul nom connu. Telle est, par exemple, *la Fleur* d'Agathon : là en effet tout est invention, les choses et les noms, et la pièce n'en est pas moins agréable. Il ne faut donc pas chercher à rester toujours dans le cercle des traditions dont s'occupe [ordinairement] la tragédie; [bien plus] cela serait ridicule, car les noms connus eux-mêmes ne sont connus que du petit nombre, ce qui n'empêche pas que l'intérêt ne soit général.

Il suit évidemment de tout cela, que le poëte doit se montrer plutôt dans la composition de la fable que dans celle des vers, puisqu'il est poëte par l'imitation, et qu'il imite des actions. Aussi ne serait-il pas moins poëte si l'action était historique; car rien n'empêche que, parmi les faits réels, quelques-uns ne soient possibles et vraisemblables, en quoi ils appartiennent précisément au poëte.

§ 2. Diverses espèces d'actions ou de fables. Abus des épisodes. De la surprise considérée comme moyen dramatique.

Parmi les fables et les actions simples, les moins bonnes sont les épisodiques. J'appelle épisodique la fable où les épisodes ne se tiennent par aucun lien naturel ou nécessaire. Les mauvais poetes en font de telles par leur faute, et les bons pour plaire aux acteurs. Travaillant pour le succès du jour, ils étendent l'action au-delà de ce qu'elle comporte, et sont souvent forcés d'en rompre la continuité.

L'imitation a donc pour objet non-seulement une action complète, mais encore la pitié et la terreur. Or celles-ci

ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυϊ, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γενέσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ι'.

[1] Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. Λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται· πεπλεγμένην δέ, ἐξ ἧς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΑ'.

[2] Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι[3] ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγ-

[1] Cap. xi ed. Bipont. et Heinsius; cap. xx ed. Tyrwh.
[2] Cap. xii ed. Bipont. et Heinsius; cap. xxi ed. Tyrwh.
[3] In Sophoclis Œdipo Rege, v. 924-1185.

se produisent surtout quand les événements naissent l'un de l'autre, et cela sans être attendus, car alors ils causent plus de surprise que s'ils venaient comme d'eux-mêmes et par hasard (les effets même du hasard paraissant plus merveilleux quand ils semblent prémédités, comme à Argos lorsque la statue de Mitys tomba sur le meurtrier de Mitys pendant qu'il la regardait, et l'écrasa; car de telles choses semblent n'être pas dues au hasard); d'où il résulte que les fables ainsi conçues seront plus belles [que les autres].

CHAPITRE X.

De l'action simple et de l'action implexe.

Les fables sont simples ou implexes; car les actions dont les fables sont une imitation offrent évidemment les mêmes différences.

Je nomme action simple celle qui est une et continue, selon le sens qu'on a dit plus haut, et atteint son dénoûment sans péripétie ni reconnaissance; action implexe, celle dont le dénoûment se produit avec reconnaissance et avec péripétie ou avec l'une et l'autre à la fois, toujours en vertu de la constitution même du drame et comme effet nécessaire ou vraisemblable de ce qui précède; car autre chose est ce qui précède un effet, autre chose ce qui le produit.

CHAPITRE XI.

Éléments de l'action implexe : péripétie, reconnaissance, événement tragique.

La péripétie est une révolution des événements, comme nous l'avons dit, et une révolution vraisemblable ou nécessaire, ainsi qu'il est convenu. Par exemple, dans l'*Œdipe-[roi* de Sophocle], celui qui vient croyant lui faire plaisir et le rassurer à l'égard de sa mère, produit l'effet contraire en lui apprenant qui il est; dans *le Lyncée* [de Théodecte], un

κεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν· τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. [1]Ἀναγνώρισις δ' ἐστίν, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι[2]. Εἰσὶ μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὅτε, ὥσπερ εἴρηται, συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν, ἔστιν ἀναγνωρίσαι· ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν. Ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται. Ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. Ἐπεὶ δ' ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἕτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια[3] τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως[4].

[5]Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

[1] Cap. XXII ed. Tyrwh.
[2] V. 1182 et 1260.
[3] Iphigenia in Tauris v. 759-792.
[4] Ibid. 811-826.
[5] Cap. XXIII ed. Tyrwh.; cap. XII ed. Heins.

personnage est conduit à la mort et Danaüs le suit pour le frapper; mais, quand tout se décide, c'est Danaüs qui meurt à sa place.

La reconnaissance, comme son nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, qui produit l'amitié ou la haine entre les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance a lieu, lorsqu'il y a en même temps péripétie, comme dans l'*OEdipe*[*-roi* de Sophocle]. Du reste, il y a encore d'autres reconnaissances : il y en a pour les objets inanimés, pour les premiers venus; on peut aussi reconnaître que tel a fait ou non une action. Mais la reconnaissance qui tient le plus à la fable et à l'action, est celle que nous avons dite : car, jointe avec la péripétie, elle produira la pitié ou la terreur, ce qui est le propre effet de l'imitation tragique; d'ailleurs elle amènera aussi le bonheur ou le malheur des personnages. Puisque la reconnaissance suppose une personne reconnue, tantôt elle sera simple, quand l'une des deux personnes sera déjà connue de l'autre, tantôt elle sera réciproque; ainsi [dans Euripide], Iphigénie est reconnue d'Oreste à l'occasion de la lettre qu'elle envoie, mais d'Oreste à Iphigénie il a fallu encore une autre reconnaissance.

Voici donc, à cet égard, deux parties de la fable, la péripétie et la reconnaissance. Une troisième, c'est l'événement tragique. Les deux premières sont définies; quant à l'événement tragique, c'est une action destructive et douloureuse, comme les morts sur la scène, des tourments cruels, des blessures et les autres faits analogues.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΒ'.

[1] Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσόν, καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, τάδε ἐστί· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι. Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου· κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, ταῦτ' ἐστίν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΓ'.

[2] Ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνίσταντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. [3] Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ

[1] Cap. XXIV ed. Tyrwh.; cap. VIII ed. Bipont.; cap. VII ed. Heins.; cap. XI ed. Batteux.

[2] Cap. XXV ed. Tyrwh.; cap. XIV ed. Bipont.; et cap. XVI ed. Heins.; cap. XII ed. Batteux.

[3] Cap. XIV ed. Heins.

CHAPITRE XII.

Divisions de la tragédie par rapport à l'étendue.

Les parties de la tragédie qui tiennent à sa forme, sont exposées plus haut. Celles qui se rapportent à son étendue et à ses divisions sont : le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur, qui se divise lui-même en entrée et station. Ces éléments sont communs à toutes les tragédies. Les morceaux que le chœur chante avec les acteurs ne se trouvent que dans quelques-unes.

Le *prologue* est la partie du drame qui précède l'entrée du chœur; l'*épisode* est tout ce que renferme l'intervalle de deux chœurs; l'*exode* est toute la partie après laquelle il n'y a pas de chœur. L'*entrée* du chœur, ce sont les premiers vers qu'il prononce d'ensemble; la *station* est la partie des chants choriques qui ne renferme ni anapeste ni trochée. Le *commos* est une complainte commune au chœur et aux acteurs [ou chanté à la fois sur la scène et sur l'orchestre].

Les parties qui constituent la forme d'une tragédie ont été exposées plus haut; telles sont celles qui en constituent l'étendue et la division.

CHAPITRE XIII.

Des qualités de la fable par rapport aux personnes; du dénoûment.

Après ce que nous venons de dire, il convient d'exposer à quoi l'on doit tendre et ce qu'on doit éviter en composant les fables, et comment on obtiendra l'effet tragique.

Puisque la tragédie par excellence doit être implexe et non simple, et imiter le terrible et le pitoyable, qui sont l'objet propre de ce genre d'imitation, il est clair d'abord qu'il ne faut pas y faire passer les honnêtes gens du bonheur au malheur, ce qui n'est ni terrible ni touchant,

φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν), οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ· οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν)· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον· ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. [1] Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασιν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται, ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρὸ τοῦ μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστιν. Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ

[1] Cap. xxvi ed. Tyrwh.

mais odieux ; ni les méchants du malheur au bonheur, rien ne pouvant être moins tragique, ni moins convenable, car on n'exciterait ainsi ni sentiment d'humanité ni terreur. Il ne faut pas non plus qu'un homme très-méchant tombe du bonheur dans le malheur ; une telle composition exciterait quelque sentiment d'humanité, mais non pas la pitié ou la terreur : l'une est produite par le malheur de l'innocent, l'autre par celui de notre semblable; la pitié naît du malheur non mérité; la terreur du malheur d'un homme qui nous ressemble. Aussi de tels événements ne produiraient ni l'une ni l'autre. Il reste à prendre le milieu, de façon que le personnage, choisi parmi les heureux et les illustres, ne soit ni trop vertueux, ni trop juste, et qu'il devienne malheureux, non à cause d'un crime et d'une méchanceté noire, mais à cause de quelque faute, comme OEdipe, Thyeste, et les autres grands personnages de familles semblables.

Il faut donc qu'une bonne fable soit simple plutôt que double, comme veulent quelques-uns; que le changement ait lieu non du malheur au bonheur, mais bien du bonheur au malheur, et cela non par l'effet d'une nature perverse, mais par quelque grande faute d'un personnage ou tel que nous avons dit, ou plutôt meilleur que plus méchant. L'expérience même l'a prouvé. Autrefois les poëtes tragiques racontaient les premières fables venues; aujourd'hui les meilleures tragédies roulent sur l'histoire d'un petit nombre de familles : par exemple, sur Alcméon, OEdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et les autres personnages qui ont fait ou souffert des choses terribles.

Telle sera donc, selon les règles de l'art, la composition d'une bonne tragédie. Aussi l'on a tort de faire précisément un reproche à Euripide de ce que beaucoup de ses tragédies aboutissent au malheur; en effet, cela est convenable, ainsi que nous l'avons dit; et la plus grande preuve c'est que, sur la scène et dans les concours, ces sortes de pièces parais-

αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. Τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. Σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν· καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. Δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινων ἐστὶ σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. Ἔστι δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γάρ, ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΔʹ.

[1] Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ

[1] Cap. xxvii ed. Tyrwh., et cap. xv ed. Bipont. et Heins.; cap. xiii ed. atteux.

sent les plus tragiques, quand elles sont bonnes d'ailleurs; aussi Euripide, s'il pèche par la conduite de ses drames, paraît au moins le plus tragique des poëtes.

La seconde forme, celle que quelques-uns mettent au premier rang, est celle où la fable est double, comme dans l'Odyssée, et l'événement double et contraire pour les bons et pour les méchants. Ces fables ont [ordinairement] l'avantage [sur les autres], grâce à la faiblesse des spectateurs, car les poëtes suivent docilement le goût de leurs auditeurs. Mais [en vérité] ce plaisir n'est pas du domaine de la tragédie; il appartient plutôt à la comédie. Là, en effet, les plus grands ennemis dans la pièce, fussent-ce même Oreste et Égisthe, se retirent amis au dénoûment, et personne ne donne la mort ni ne la reçoit.

CHAPITRE XIV.

Continuation du même sujet: de l'événement tragique dans la fable; pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire.

La terreur et la pitié peuvent venir du spectacle; elles peuvent aussi venir de l'action même; ce qui vaut mieux et suppose un poëte plus habile. La fable doit être ainsi composée, que même sans voir on frissonne et l'on s'attendrisse, rien qu'à entendre ce qui se fait et ce qui se dit sur la scène, précisément comme il nous arrive en écoutant la fable d'OEdipe. Au contraire, l'effet du spectacle est moins l'œuvre de l'art, et dépend des frais faits pour la représentation. Quant à ceux qui cherchent par le spectacle à produire l'effrayant au lieu du terrible, ils ne sont plus dans la tragédie; car la tragédie ne doit pas donner toutes sortes de plaisirs, mais ceux qui lui sont propres.

Puisque c'est le poëte qui doit produire par l'imitation le plaisir provenant de la terreur et de la pitié, il est clair que ces émotions doivent se trouver dans la fable. Voyons

φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. Ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. Ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρὸν ἀποκτείνῃ, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων δείκνυσι, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. Ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον. Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμαίωνος· αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. Τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν, εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν[1]· ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους. Τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷος ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. Ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸν μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. Καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χεί-

[1] V. 1236-1250 et 1271-1292.

donc quelles sont les actions qui produisent la terreur et la pitié.

Ces actions sont nécessairement faites par des personnes amies entre elles ou ennemies ou indifférentes. Qu'un ennemi tue son ennemi, avant cet acte ou pendant qu'il s'accomplit il n'y a rien de terrible et de pitoyable pour le spectateur, sinon l'acte lui-même; ainsi des personnes indifférentes. Mais que le malheur arrive à des personnes qui s'aiment, qu'un frère tue ou veuille tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, ou un fils sa mère, ou quelque chose de semblable, voilà les contrastes qu'il faut chercher. Toutefois il n'est pas permis de changer les fables reçues, par exemple, le meurtre de Clytemnestre par Oreste, et celui d'Ériphyle par Alcméon. Il faut trouver le moyen d'employer convenablement la tradition. Mais sur ce point nous devons nous expliquer.

On peut commettre le crime avec conscience et connaissance, comme chez les anciens poëtes; telle est la Médée d'Euripide, quand elle tue ses enfants. On peut le commettre avec ignorance, et reconnaître son ami après [que le crime est accompli,] comme dans l'*OEdipe* de Sophocle, où ce premier moment de l'action est hors du drame. Au contraire, il en fait partie dans l'*Alcméon* d'Astydamas, comme [le crime de Télégonus] dans l'*Ulysse blessé* [de Chérémon ?]. Une troisième manière, c'est lorsqu'au moment de commettre par ignorance un crime irréparable, on reconnaît [la victime] avant d'achever. Il n'y a point d'autre manière, car il faut bien commettre ou ne pas commettre le crime, en connaissant ou sans connaître [la victime].

De ces diverses manières, être au moment d'achever avec connaissance et ne pas achever, est la plus mauvaise; l'action alors est odieuse sans être tragique, car il n'y a pas de victime. Aussi ne l'emploie-t-on que rarement; telle est la conduite d'Hémon envers Créon dans l'*Antigone* [de So-

ριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. Διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ[1] τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. Τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. Βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ[2] ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. Ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν, ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. [3]Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΕ'.

[4]Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. Ἕξει δὲ ἦθος μέν, ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερὰν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα, φαῦλον μὲν ἐὰν φαύλην, χρηστὸν δ' ἐὰν χρηστήν. Ἔστι δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστὴ καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. Δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα. Ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος,

[1] Vide Sophocleæ Antigonæ v. 1230-1235.
[2] Iphigenia in Tauris, v. 609-830.
[3] Cap. XVIII ed. Heins.
[4] Cap. XXVIII ed. Tyrwh.; cap. XVI ed. Bipont.; cap. XIV ed. Batteux; cap. XVIII ed. Heins.

phocle]. Il vaut mieux que l'action s'achève, et mieux encore qu'on l'accomplisse sans connaître, et qu'on reconnaisse ensuite; le crime alors n'a rien d'odieux, et la reconnaissance est d'un effet terrible.

Ce troisième genre est le meilleur. Ainsi dans le *Cresphonte* [d'Euripide], Mérope va tuer son fils; mais elle ne le frappe pas : elle l'a reconnu : dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* du même poëte], c'est la sœur qui va tuer son frère; dans l'*Hellé* [de. . . . . ?] le fils allait livrer sa mère, quand il la reconnaît.

Voilà pourquoi, ainsi qu'on l'a déjà dit, les tragédies sont renfermées dans un petit nombre de familles. C'est en cherchant au hasard [dans l'histoire], et non par [les combinaisons de] l'art, que les poëtes ont pu trouver de tels sujets de fables tragiques; ils sont donc forcés de s'adresser aux familles qui en offrent des exemples.

En voilà assez sur la manière de composer les actions tragiques et sur les qualités qu'elles doivent avoir.

CHAPITRE XV.

§ 1. Des mœurs dans la tragédie.

A l'égard des mœurs, il y a quatre points à observer, dont l'un, et le plus important, c'est qu'elles soient bonnes. Or, il y a des mœurs dans un poëme, comme nous l'avons dit, lorsque les paroles ou les actions expriment une intention; et les mœurs sont bonnes quand l'intention est bonne; et cela dans toutes les classes; car une femme peut être bonne et même un esclave, quoique à vrai dire, les femmes soient moins bonnes en général, et que les esclaves soient toujours mauvais.

Le second point est la convenance. Car la bravoure est dans les mœurs, mais il n'est pas dans celles d'une femme d'être brave et terrible.

ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον· τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι, ὥσπερ εἴρηται. Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν· κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. Ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.[1] Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ[2] ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι[3] τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν· ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. Ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὰ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους[4]. Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν. Οὕτω καὶ τὸν ποιη-

[1] Cap. XVIII ed. Hermann.
[2] Vide Euripidis Medeam, v. 1321.
[3] Iliad. II, 155-181.
[4] Vide Œdipum Regem, v. 715-754.

Le troisième point, c'est la ressemblance, qui est distincte de la bonté et de la convenance, comme on l'a déjà dit.

Le quatrième est l'égalité. En effet, quand même le personnage imité serait d'un caractère inégal, ce caractère une fois donné doit être également inégal.

Exemples de mœurs mauvaises sans nécessité : Ménélas dans l'*Oreste* [d'Euripide]; de mœurs inconvenantes et déplacées, la complainte d'Ulysse dans la *Scylla* [de. . . .?] et la tirade de *Ménalippe* [dans Euripide]; de mœurs inégales, *Iphigénie à Aulis* [dans Euripide], qui, suppliante [d'abord], se dément plus tard.

Or, dans les mœurs comme dans la composition de la fable, il faut chercher le nécessaire ou le vraisemblable. Ainsi avec un tel caractère, il est nécessaire ou vraisemblable qu'on dise ou qu'on fasse quelque chose, que tel événement arrive après tel autre....

§ 2. De ce qu'il convient de mettre sur la scène; de l'art d'embellir les caractères.

Il est donc évident que le dénoûment du drame doit venir de l'action même, et non par une machine, comme dans la *Médée* [d'Euripide], ou comme dans l'Iliade pour le départ [proposé par Agamemnon]. On se servira de machines pour les événements en dehors du drame, soit antérieurs à l'action et que les personnages ne pouvaient savoir, soit postérieurs et qui ont besoin d'être prédits et annoncés. Car nous admettons que les dieux voient tout, mais rien ne doit être dans la fable, qui blesse la raison; tout ce qui serait déraisonnable se placera en dehors de la tragédie, comme [le meurtre de Laius et le mariage de Jocaste] dans l'*OEdipe* de Sophocle.

D'un autre côté, puisque la tragédie imite des êtres meilleurs, nous devons faire comme les bons peintres de portraits, qui, tout en reproduisant avec fidélité les traits par-

τὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τἄλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, ἐπιεικείας ποιεῖν παράδειγμα ἢ σκληρότητος δεῖ, οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. Ταῦτα δὴ δεῖ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙϚ'.

[1]Ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη, καὶ ᾗ πλεῖστοι χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον « λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς » ἢ ἀστέρας οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, τὰ περιδέραια, καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. Ἔστι δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ[2] καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν[3]· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις[4], βελτίους. Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι· οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ[5] ἀνεγνώρισε τὴν ἀδελφήν, ἀναγνωρισθεὶς ὑπ' ἐκείνης· ἐκείνη μὲν γὰρ

[1] Cap. XXIX ed. Tyrwh.; cap. XVII ed. Bipont.; cap. XIII ed. Heins.; cap. XV ed. Batteux.
[2] Odyss. XIX, 386 sqq.
[3] Odyss. XXI, 217 sqq.
[4] Odyss. XIX, 386 sqq.
[5] Iphig. in Tauris v. 759-792 et 811-826.

ticuliers à chaque figure, l'embellissent pourtant. Ainsi le poëte en imitant des hommes d'un caractère ardent, timide, ou d'autres pareils, doit en faire comme des modèles de douceur ou de rudesse; tel est l'Achille d'Agathon et celui d'Homère.....

Voilà ce qu'il faut observer, et en outre les convenances résultant des sentiments que toute poésie doit exciter; car sur ce point on peut faire bien des fautes; mais c'est ce dont nous avons parlé suffisamment dans les ouvrages déjà publiés.

CHAPITRE XVI.

Des quatre espèces de reconnaissances.

Nous avons dit plus haut ce que c'est que la reconnaissance. Maintenant, la première espèce de reconnaissance, celle qui dépend le moins de l'art, et qu'on emploie le plus souvent faute de mieux, est celle qui se fait par les signes. Les signes sont ou naturels comme la lance empreinte sur les [corps des Thébains] nés de la terre, et comme les étoiles dans le *Thyeste* de Carcinus; ou accidentels, soit sur le corps comme les cicatrices, soit distincts du corps, comme les colliers, et dans la *Tyro* [de Sophocle] la petite barque. On peut d'ailleurs s'en servir plus ou moins heureusement. Ainsi Ulysse est reconnu au moyen de sa blessure par la nourrice, et d'une autre façon par les bergers; cette reconnaissance, et en général le signe employé comme témoignage, demande moins d'art. La reconnaissance avec péripétie comme dans la scène du *Bain* [d'Ulysse, chez Homère,] est déjà meilleure.

La seconde manière est de pure invention poétique, et suppose [encore] peu d'art. Ainsi dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* d'Euripide], Oreste reconnait sa sœur et en est reconnu : celle-ci se fait connaître par la lettre, mais Oreste par des signes, et en disant ce qu'il plait au poëte, sans

διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ διὰ σημείων· ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. Διὸ ἐγγύς τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν· ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Τρίτη δὲ ἡ διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ[1], ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν· ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις[2], ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἡ Ὀρέστης· οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Καὶ ἡ Πολυείδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Καὶ ἡ ἐν τῷ τοῦ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. Καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς· καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. Ἔστι δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει, ὁ δέ, ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος, διὰ τούτου ἐποίησε παραλογισμόν. Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἡ ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων. Δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

[1] Odyss. VIII, 521 sqq.
[2] Vide in Æschyli Choephoris, v. 166-234.

que la fable y soit pour rien. Cela touche au défaut que nous avons signalé ; car il pourrait également porter quelque chose sur lui. Ainsi encore dans le *Térée* de Sophocle, *la voix de la navette.*

La troisième espèce de reconnaissance a lieu par le souvenir, lorsqu'on devine à la vue d'un objet. Ainsi dans les *Cypriens* de Dicéogène, à la vue d'une peinture le héros fond en larmes ; [chez Homère,] dans l'apologue d'Alcinoüs, Ulysse entendant le joueur de cithare, se souvient et pleure : c'est ce qui les fait reconnaître.

La quatrième a lieu par le raisonnement. Ainsi dans les *Choéphores* [d'Eschyle, Électre raisonne ainsi :] « Il est venu quelqu'un qui me ressemble ; or personne ne me ressemble, si ce n'est Oreste ; c'est donc Oreste qui est venu. » Dans l'*Iphigénie* de Polyidus le sophiste, il est naturel qu'Oreste réfléchisse que sa sœur a été sacrifiée, et qu'il va l'être comme elle. Dans le *Tydée* de Théodecte, en allant pour trouver son fils, le héros est tué lui-même ; et dans les *Fils de Phinée*, en voyant la place, les victimes reconnaissent par un raisonnement que c'est là que leur destin les attend, car c'est là qu'elles avaient été exposées.

Enfin il y a une reconnaissance compliquée d'un faux raisonnement du spectateur. Ainsi dans l'*Ulysse faux-messager*, l'envoyé dit qu'il reconnaîtra l'arc qu'il n'a jamais vu, et le spectateur, croyant que c'est par là que viendra la reconnaissance, fait un faux raisonnement.

De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui vient du sujet même, quand l'effet tragique est produit par des causes naturelles, comme dans l'*OEdipe* de Sophocle, et [comme la reconnaissance] dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* d'Euripide], où il est naturel qu'Iphigénie veuille adresser une lettre ; car ce genre de reconnaissance est le seul qui se passe de colliers et autres signes d'invention. Vient ensuite la reconnaissance par le raisonnement.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΖ΄.

[1]Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁρῶν, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ ἥκιστ' ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία. Σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ἃ μὴ ὁρῶντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσε, δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν. Ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον. Πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσι, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν. Τούς τε λόγους τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας. Τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῷ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην. Χρόνῳ δ' ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας. Τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς διά τιν' αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου. Ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὐριπίδης, εἴθ' ὡς Πολύειδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι· καὶ ἐντεῦ-

[1] Cap. XXX ed. Tyrwh.; cap. XVIII ed. Bipont.; cap. XVI ed. Heins. et Batteux.

CHAPITRE XVII.

Conseils aux poëtes tragiques : se mettre à la place des spectateurs et des personnages de la tragédie ; de l'art de développer un sujet.

En composant la fable et en l'écrivant, il faut, autant qu'on le peut, se mettre à la place du spectateur. Ainsi on verra tout dans le plus grand jour, et, comme en face des événements eux-mêmes, on trouvera ce qui convient [au sujet], et on ne méconnaîtra pas ce qui aurait le défaut contraire. Une preuve de ceci est ce que l'on reprochait à Carcinus : Amphiaraüs sortait du temple, les spectateurs ne le voyaient pas et n'en savaient rien; ils en furent blessés, ce qui fit tomber la pièce. Il faut encore, autant qu'on le peut, se placer dans la situation [des personnages]. Car en fait de passion, la sympathie est ce qu'il y a de plus persuasif. On agite véritablement quand on est agité; on irrite quand on est en colère. Voilà pourquoi la poésie demande une nature facile ou une nature ardente, parce que l'une se façonne et l'autre s'enthousiasme aisément.

Il faut d'abord se retracer une idée générale de la fable que l'on compose, puis ajouter les épisodes et développer. Voici ce que j'appelle considérer en général, par exemple, le sujet d'Iphigénie : Une jeune fille était sacrifiée, elle disparaît mystérieusement sous les yeux de ceux qui la sacrifiaient, et elle est transportée dans un autre pays, où l'usage est d'immoler tous les étrangers à la déesse; ce ministère lui est confié. Plus tard son frère arrive en ce pays (l'ordre qu'il a reçu de l'oracle et la cause qui l'amène sont hors de la donnée générale); le frère vient donc, il est pris, et au moment d'être sacrifié, il se fait reconnaître (soit comme dans Euripide, soit comme dans Polyidus où il s'écrie naturellement que sa sœur ne devait donc pas seule être sacrifiée, et qu'il devait l'être aussi!) et par là il est

θεν ἡ σωτηρία. Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν, ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια σκοπεῖν, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη, καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως. Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσείας μικρὸς ὁ λόγος ἐστίν. Ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι· αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτοῖς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρεν. Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΗ'.

[1] Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. Λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους, ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις, λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

[2] Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη. Ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ

[1] Cap. XXXI ed. Tyrwh.; cap. XIX ed. Bipont.; cap. XVII ed. Heins.
[2] Cap. XXXII ed. Tyrwh.

sauvé. Après cela il n'y a plus qu'à mettre les noms propres et les épisodes. Ceux-ci doivent se rattacher naturellement au sujet; tels sont, dans l'*Oreste*, la folie qui le fait prendre, et l'expiation qui le sauve. Au reste, dans le drame, les épisodes sont courts; ils peuvent allonger [davantage] une épopée. Le fond de l'*Odyssée* est peu de chose : Un homme est absent de chez lui depuis plusieurs années et surveillé par [la haine de] Neptune; il est sans compagnons, et d'un autre côté, sa maison est dans un tel état que des prétendants dissipent ses biens et entourent son fils d'embûches; il revient après avoir été battu par la tempête, reconnaît quelques personnes, attaque ses ennemis, se sauve lui-même en les faisant périr. Voilà le fond du sujet, le reste est épisodique.

CHAPITRE XVIII.

Observations sur le nœud et le dénoûment de la tragédie, sur les tragédies de dimensions épiques, sur le chœur.

Dans toute tragédie il y a un nœud et un dénoûment. Les antécédents de l'action, et souvent une partie de l'action même, forment le nœud; le reste est le dénoûment. J'appelle *nœud* ce qui se trouve depuis le commencement jusqu'à la dernière partie, dans laquelle on passe au bonheur [ou au malheur], *dénoûment* ce qui s'étend de ce point à la fin du drame. Ainsi dans le *Lyncée* de Théodecte, le nœud ce sont les antécédents et la prise du jeune enfant; le dénoûment comprend depuis l'accusation de meurtre jusqu'à la fin.

Il y a quatre caractères de tragédies, suivant les quatre classes établies plus haut : l'implexe, qui renferme en général reconnaissance et péripétie; la tragédie pathétique comme les *Ajax* et les *Ixion*; la tragédie morale comme les *Phtiotides* et le *Pélée*; la tragédie [simple et une] comme les *Phorcides*, le *Prométhée* [d'Eschyle] et toutes les scènes

Ἰξίονες· ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου. Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ· τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι. Χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν. Ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος, ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται· ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Ἔστι δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας δὲ ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ. Ἔστι δὲ τοῦτο εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός. Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ παρ' Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ παρὰ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. Καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα

de l'enfer, [par exemple, le *Sisyphe roulant son rocher,* d'Eschyle]. Il faut s'efforcer de réunir tous ces caractères, sinon le plus grand nombre et les meilleurs, d'autant qu'on est difficile [aujourd'hui] envers les poëtes : comme il y a eu de bons poëtes en chaque genre, on voudrait qu'un seul poëte surpassât chacun des autres dans le genre où il excelle.

On dira qu'une tragédie est ou n'est pas la même qu'une autre, non peut-être d'après la fable, mais quand elle a le même nœud et le même dénoûment. Or, beaucoup de poëtes forment bien le nœud et ne savent pas le dénouer; il faut réussir également dans l'une et l'autre partie.

Il faut encore, ainsi qu'on l'a dit souvent, se garder de faire de la tragédie une composition épique (j'appelle épique ce qui renferme plusieurs fables), comme si quelque poëte voulait faire de toute l'Iliade une seule pièce. Dans l'épopée, en effet, les épisodes ont assez de place pour s'étendre convenablement, mais dans les drames on force la marche des événements. Voyez par exemple ceux qui ont traité la prise de Troie tout entière, sans la diviser par parties comme Euripide divise [la fable de] *Niobé,* [celle de] *Médée,* mais en suivant l'exemple d'Eschyle : ils échouent complétement ou réussissent mal : c'est là ce qui a causé le mauvais succès d'Agathon. Au contraire les péripéties dans les actions simples sont d'un effet merveilleux; elles sont à la fois tragiques et intéressantes. J'entends par là un homme habile, mais méchant, qui est trompé comme Sisyphe; un homme courageux, mais injuste, qui est vaincu; cela est vraisemblable, comme dit Agathon; car il est vraisemblable que bien des choses arrivent contre la vraisemblance.

Il faut encore considérer le chœur comme un acteur qui fait partie du tout, et qui a aussi son rôle; ainsi l'a entendu Sophocle, mais non pas Euripide. Chez les autres, le chœur ne tient pas plus à la fable qu'à toute autre tragédie; ce sont des pièces de rapport. Agathon a donné le pre-

ᾄδειν ἢ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττειν ἢ ἐπεισόδιον ὅλον ;

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΘ'.

[1] Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἤδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως ἢ διανοίας εἰπεῖν. Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν. Πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; [2] Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται, ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. Τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει

[1] Cap. XXXIII ed. Tyrwh.; cap. XX ed. Bipont.; cap. XVIII ed. Batteux.
[2] Cap. XXXIV ed. Tyrwh.; cap. XXI ed. Bipont.

mier cet exemple. Or, quelle différence y a-t-il de chanter des paroles étrangères à une pièce, ou d'y insérer des tirades ou même des épisodes d'une autre pièce?

CHAPITRE XIX.

Des pensées et de l'élocution.

Nous avons jusqu'à présent traité des autres parties; il nous reste à parler de l'élocution ou des pensées. Ce qui concerne les pensées sera mieux dans nos livres sur la Rhétorique, auxquels cette matière appartient. Je comprends dans les pensées tout ce qui s'accomplit par le discours, et en particulier, ce qui sert à démontrer, à réfuter, à préparer les émotions de la pitié, de la terreur, de la colère et des autres passions semblables, enfin, à amplifier ou à diminuer. Il est évident que, dans l'action, les moyens employés pour produire le pitoyable, le terrible, le grand ou le vraisemblable, se rapportent aux mêmes espèces. Il y a cependant une différence, c'est que les moyens qui sont dans l'action doivent se montrer indépendamment de la représentation, tandis que ceux qui tiennent aux paroles ne produisent leur effet que par elles et par la récitation. Car quel serait le rôle de l'élocution, si les pensées pouvaient plaire autrement que par le moyen de la parole? Une autre partie de la théorie de l'élocution, ce sont les figures dont la connaissance appartient à l'art de la déclamation et à l'ordonnateur de cette partie du spectacle; telles sont le commandement, le souhait, le récit, la menace, l'interrogation, la réponse et autres formes semblables. Car de connaître ou d'ignorer ces choses, ne saurait être pour le poëte l'objet [d'un éloge ou] d'un reproche sérieux. Croira-t-on, en effet, qu'Homère ait commis la faute dont l'accuse Protagoras, d'avoir *commandé* au lieu de *prier,* quand il dit [au commencement de l'Iliade] : *Muse, chante la colère?* Comman-

εἰπών· « Μῆνιν ἄειδε, Θεά[1]; » τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησί, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξίς ἐστιν. Διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Κ'.

[2] Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτῶσις, λόγος. Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δέ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον. Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον, ἔστι δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Α καὶ τὸ Ω, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν. Συλλαβὴ δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ οὐκ ἔστι, ἀλλὰ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. Ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστίν. Σύνδεσμος δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικήν, ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι,

[1] Iliad. I, 1.

[2] Cap. XXI ed. Bipont.; cap. XIX ed. Batteux.

der, dit Protagoras, c'est ordonner de faire ou de ne pas faire quelque chose. Laissons donc ces considérations qui ne sont pas de la Poétique.

CHAPITRE XX.

Des éléments grammaticaux du langage.

L'élocution dans son ensemble a pour parties l'élément, la syllabe, la conjonction, le nom, le verbe, l'article, le cas, l'oraison.

L'*élément* est un son indivisible, non pas tout son indivisible, mais seulement celui qui peut former un mot intelligible. Les animaux ont des cris indivisibles, dont aucun n'est selon moi un élément. Les éléments sont de trois espèces, la voyelle, la demi-voyelle, la muette. La voyelle a un son perceptible à l'ouïe, sans articulation, comme *a* et *o*. La demi-voyelle a un son perceptible avec articulation, comme *s* et *r*. La muette a par elle-même l'articulation sans le son; mais, unie à une voyelle, elle devient perceptible à l'ouïe : ainsi *g* et *d*. Ces éléments diffèrent par les formes que prend la bouche, et par le lieu [de l'émissiou;] ils sont rudes ou doux, longs ou brefs, aigus, graves ou entre les deux, variétés dont le détail appartient à la Métrique.

La *syllabe* est un son non significatif composé d'une muette et d'une voyelle. Ainsi *gr* sans *a* n'est pas une syllabe, *gra* en est une. Mais l'étude de ces différences appartient encore à la Métrique.

La *conjonction* est un son non significatif qui n'augmente ni ne diminue le sens d'une locution composée de plusieurs sons, et qui se place soit aux extrémités, soit au milieu, si elle n'est pas faite pour être au commencement, comme *si*, *mais*. Ou bien, c'est un mot non significatif, qui de plusieurs mots significatifs forme une seule locution significative.

καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττῃ ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον μέν, ἤτοι, δή. Ἡ φωνὴ ἄσημος ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πεφυκυῖα μίαν σημαντικὴν φωνήν. Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ, οἷον τὸ φημί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα. Ἡ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου. Ὄνομα δ' ἐστὶ φωνὴ συνθετή, σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα, ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει. Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετή, σημαντικὴ μετὰ χρόνου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικε προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἡ μὲν τὸ κατὰ τούτου ἢ τούτῳ σημαίνουσα καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ τὸ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν ἢ βάδιζε πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν. Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον. Μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ « βαδίζει Κλέων » ὁ Κλέων. Εἷς δ' ἐστὶ λόγος διχῶς· ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν.

L'*article* est un mot non significatif, qui marque le commencement ou la fin ou la division du discours, comme LE *dire*, LES *environs*, et autres locutions semblables. Ou bien, c'est un mot non significatif qui n'augmente, ni ne diminue le sens d'une expression composée de plusieurs mots, et qui se place soit aux extrémités, soit au milieu.

Le *nom* est un mot composé de plusieurs éléments significatifs, sans indication de temps, et dont aucune partie ne signifie rien par elle-même. Car dans les mots doubles, l'usage ne donne pas un sens à chaque partie : ainsi dans *Théodore, dore* n'a pas de sens.

Le *verbe* est un mot composé de plusieurs éléments, significatif avec indication de temps, dont aucune partie ne signifie par elle-même, comme pour les noms. Ainsi, *homme, blanc,* ne marquent pas le temps; *il marche, il a marché,* signifient, l'un le temps présent, l'autre le passé.

Le *cas* appartient au nom et au verbe, il marque le rapport *de, à,* et autres semblables; celui de l'unité et de la pluralité, comme *les hommes, l'homme*; le rôle des interlocuteurs, comme l'interrogation et le commandement. Car, *A-t-il marché? Marchez,* sont des cas du verbe analogues à ceux du nom.

L'*oraison* est un composé de mots significatifs dont quelques parties ont un sens par elles-mêmes. Car toute oraison n'est pas composée de noms et de verbes comme la définition de l'homme. Il peut y avoir une oraison sans verbe; elle aura toujours une partie significative. Par exemple, dans *Cléon marche, Cléon* [a un sens par lui-même].

L'oraison est une, de deux manières : ou bien elle désigne une seule chose, ou bien elle en réunit plusieurs par des conjonctions. Ainsi, l'Iliade est une par des conjonctions, la définition de l'homme [est une] par l'unité de l'objet exprimé.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΑ'.

[1] Ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν (ἁπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ), τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. Εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν καὶ πολλαπλοῦν ὄνομα, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μεγαλιωτῶν Ἑρμοκαϊκόξανθος. Ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι, ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. Μεταφορὰ δ' ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος, οἷον « νηῦς δέ μοι ἧδ' ἕστηκε[2]· » τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστὶν ἑστάναι τι. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος· « ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν[3]· » τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον « χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας » καὶ « τεμὼν ἀτειρέϊ χαλκῷ[4]· » ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τι ἐστίν. Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ

[1] Cap. XXXV ed. Tyrwh.; cap. XXII ed. Bipont.; cap. XX ed. Batteux.

[2] Hom. Odyss. I, 185; XXIV, 308.

[3] Iliad. II, 272.

[4] Cf. Iliad. III, 292; V, 292.

CHAPITRE XXI.

Des formes du nom, et de quelques figures de grammaire.

Les formes du nom sont : le simple, je veux dire celui qui se compose d'éléments non significatifs comme *terre*; le double, et celui-ci se compose, ou bien d'un élément significatif et d'un élément non significatif [comme *Théodore*, où *dore* n'a pas de sens], ou bien de deux éléments significatifs, [comme *philosophe, ami de la sagesse*]; il peut y avoir aussi des mots triples, quadruples, ou plus composés encore, comme *Pollastomegalotos* (?), *Hermocaïcoxanthos*.

Tout mot est ou propre, ou étranger, ou métaphorique, ou d'ornement, ou forgé exprès, ou allongé, ou raccourci, ou modifié. J'appelle *propre* le mot dont chacun se sert [dans un pays]; *étranger* [ou *glose*], celui dont se servent d'autres peuples, d'où il résulte évidemment que le même mot peut être à la fois étranger et propre, mais non pas pour le même peuple. Le mot *sigynon* [espèce de javelot], est propre chez les Cypriens et étranger chez nous. La *métaphore* est le passage d'un mot de son sens à un sens étranger, soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, ou par proportion.

Du genre à l'espèce, comme [dans Homère] : « *Mon vaisseau s'est arrêté,* » car *rester au port* est une manière d'être *arrêté*.

De l'espèce au genre : *Ulysse a fait mille belles actions*; car *mille* est pour *beaucoup* et s'emploie aujourd'hui en ce sens.

De l'espèce à l'espèce, comme : *Le fer lui arracha la vie, le fer inflexible lui trancha la vie.* Ici *arracher* est pour *trancher*, et *trancher* est pour *arracher*, et tous les deux sont des manières d'*ôter*.

Il y a *proportion*, quand le second terme est au pre-

τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. Καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὅ ἐστιν. Λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρην· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. Ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν γῆρας ἡμέρας καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου, ἢ, ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, δυσμὰς βίου. Ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τὸ ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται « σπείρων θεοκτίσταν φλόγα. » Ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄοινον. Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπό τινων αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἐρνύγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα[1]. Ἐπεκτεταμένον δ' ἐστὶν ἢ ἀφῃρημένον τὸ μέν, ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ᾖ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δ' ἐὰν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ· ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληϊάδεω, ἀφῃρημένον δὲ οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. » Ἐξηλλαγμένον δ' ἐστίν, ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν » ἀντὶ τοῦ δεξιόν. [2]Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄῤῥενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ

[1] Hom. Iliad. I, 94 et V, 78.
[2] Cap. XXXVI ed. Tyrwh.

mier ce que le quatrième est au troisième; car on dira le quatrième pour le second, ou le second pour le quatrième. Quelquefois même on ajoute le terme correspondant et relatif. Ainsi, la coupe est pour Bacchus ce que le bouclier est pour Mars; on dira « que la coupe est le bouclier de Bacchus, » et « le bouclier la coupe de Mars. » Ainsi encore : « le soir est au jour ce que la vieillesse est à la vie; » on dira que le soir est la vieillesse du jour, et la vieillesse le soir de la vie, ou, comme dans Empédocle, *le coucher de la vie*. Quelquefois le mot n'a pas d'analogue corrélatif; on ne l'emploiera pas moins par analogie. Ainsi, *répandre le grain* c'est *semer;* pour la lumière qui vient du soleil il n'y a pas de mot [propre]; mais comme il en est de même de la lumière du soleil et du grain répandu, on a dit : *Semant la lumière divine.* On peut encore se servir autrement de ce genre de métaphore, en ajoutant au mot ainsi employé une épithète qui lui ôte quelque chose de son caractère propre, comme si l'on disait que le bouclier est non *la coupe de Mars*, mais *la coupe sans vin.*

Le mot *forgé* est celui que personne encore n'a employé et que le poëte fait lui-même. Quelques mots, en effet, semblent de cette espèce, comme *hernygas* pour *cerata* (cornes), *areter* pour *hiereus* (grand prêtre).

Le mot *allongé* et le mot *raccourci* sont : l'un celui où l'on allonge une voyelle naturellement brève, ou bien où l'on insère une syllabe; l'autre, celui auquel on enlève quelque chose. Exemple de mot allongé : πολῆος pour πόλεως, Πηληϊάδεω pour Πηλείδου; de mots raccourcis : κρῖ et δῶ [pour κριθή et δῶμα], ὄψ pour ὄψις. Dans [cet hémistiche d'Empédocle] : μία γίγνεται ἀμφοτέρων ὄψ (tous deux ont même figure).

Le mot est *changé* quand on en conserve une partie et qu'on refait l'autre, comme dans : δεξιτερὸν κατὰ μαζόν (à la mamelle droite) au lieu de δεξιόν.

μεταξύ· ἄῤῥενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ, καὶ ὅσα ἐκ τούτου (ταῦτα δ' ἐστὶ δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄῤῥενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ ταὐτά ἐστιν. Εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. Εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνα· μέλι κόμμι πέπερι. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε· τὸ πῶϋ, τὸ νᾶπυ, τὸ γόνυ, τὸ δόρυ, τὸ ἄστυ. Τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΒ'.

[1] Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. Ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἀλλ' ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός. Ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα· ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνίγματος γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι. Κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον·

Ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα,

καὶ τὰ τοιαῦτα.

Ἐκ δὲ τῶν γλωττῶν ὁ βαρβαρισμός. Δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν ἡ

[1] Cap. XXXVII ed. Tyrwh.; cap. XXIII ed. Bipont.; cap. XXI ed. Batteux.

Les noms en eux-mêmes sont masculins, ou féminins, ou entre les deux [c'est-à-dire neutres]. Sont masculins tous ceux qui finissent par ν, ρ, σ, ou par une muette formée du σ; or il y en a deux, le ψ et le ξ. Sont féminins ceux qui se terminent par les voyelles toujours longues comme η ou ω, ou qui peuvent s'allonger comme α, de sorte qu'il y a autant de classes pour le masculin que pour le féminin; car le ψ et le ξ ne font qu'un. Aucun ne se termine par une muette, ni par une voyelle brève; excepté trois cependant en ι, μέλι, κόμμι, πέπερι. Cinq en υ, πῶϋ, νάπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. Les noms neutres se terminent par ces deux voyelles, et de plus par ν et ς.

CHAPÎTRE XXII.

Application des précédentes règles de grammaire au style poétique.

Le mérite de l'élocution est d'être claire et en même temps élevée. Elle deviendra très-claire par l'emploi des mots propres; mais alors elle ne s'élèvera pas : tel est le style poétique de Cléophon et de Sthénélus. L'élocution s'élève au-dessus du langage vulgaire, en se servant de mots extraordinaires, je veux dire de termes étrangers, de métaphores, de mots allongés, de tout ce qui n'est pas le mot propre.

Mais si le discours n'est composé que de ces mots, on aura une énigme ou un barbarisme [continu. On aura] une énigme, si tout est métaphore; un barbarisme, si tous les mots sont étrangers. Car l'essence de l'énigme consiste à exprimer le vrai sous la forme de l'impossible; ce qui ne peut se faire par la composition des mots, mais bien par les métaphores, comme [pour décrire l'application d'une ventouse]: « J'ai vu un homme qui avec du feu collait de l'airain sur un autre homme, » et les exemples semblables.

Le barbarisme résulte de l'emploi des mots étrangers. Il

γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλονται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. Ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει· « Ἠνίκ' Ἄρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα, » καὶ « οὐκ ἂν γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον. » Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον, τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. Τὸ δὲ ἁρμόττον ὅσον διαφέρει, ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω, ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. Καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἄν τις τὰ κύρια ὀνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλόν, τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

Φαγέδαιναν ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. Καὶ

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς[1],

[1] Hom. Odyss. IX, 515.

faut donc faire comme un mélange de ces éléments. Les mots étrangers, les métaphores, les ornements, et autres formes ci-dessus mentionnées élèvent le style au-dessus du langage ordinaire; les mots propres lui donnent la clarté.

Ce qui ne contribue pas médiocrement à la clarté comme à l'élévation du style, c'est d'allonger, de raccourcir et de modifier les mots. Car en s'éloignant de la forme consacrée par l'usage, ils ne seront point vulgaires, et par ce qu'ils ont de conforme avec l'usage, ils produiront la clarté. On a donc tort de reprendre sévèrement chez les poëtes ces façons de parler, et de les tourner en ridicule, comme faisait Euclide l'ancien, prétendant que le métier du poëte est facile si l'on permet d'étendre, de changer autant qu'on voudra, et donnant pour exemples : Ἠνίχ' Ἄρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα (quand j'ai vu vers Marathon le dieu Mars s'avancer)[1]..... En effet il serait ridicule d'abuser ainsi de ces licences; mais en tout il y a une mesure à observer. Qu'on abuse des métaphores, des mots étrangers et des autres formes, tout exprès pour être ridicule, on y réussira sans doute. Pour apprécier la juste convenance des mots de ce genre, il faut les faire entrer dans un vers, et en observer l'effet....... Et pour les mots étrangers, et pour les métaphores, et pour les autres formes, en les remplaçant par les mots propres, on verra que nous disons vrai. Ainsi Eschyle et Euripide ont fait le même vers ïambique; il n'y a qu'un changement, un mot étranger au lieu du mot propre et usité : le second vers paraît beau, l'autre est plat. Eschyle dit dans son *Philoctète* : « Un ulcère qui *mange* la chair de mon pied, » au lieu de *mange* Euripide a mis *se repait*. Ainsi, au lieu de :

Νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς

(aujourd'hui un homme petit, faible et sans beauté), si on dit avec les mots propres :

[1] Suit un autre vers dont le texte est corrompu et inintelligible.

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθείς

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

Καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν[1].
Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

Καὶ τὸ « ἠϊόνες βοόωσιν[2] » ἠϊόνες κράζουσιν. Ἔτι δὲ Ἀρειφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ « δωμάτων ἄπο » ἀλλὰ μὴ « ἀπὸ δωμάτων, » καὶ τὸ σέθεν, καὶ τὸ « ἐγὼ δέ νιν, » καὶ τὸ « Ἀχιλλέως πέρι » ἀλλὰ μὴ « περὶ Ἀχιλλέως, » καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει. Ἔστι δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις. Πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι· μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστιν· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν. Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωϊκοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. Καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωϊκοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα· ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

[1] Odyss. XX, 259.
[2] Iliad. XVII, 265.

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

Au lieu de :

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν

(ayant placé à terre un mauvais siége et une petite table), si on dit

δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν.

Et si au lieu de : *les rivages mugissent*, on dit : *les rivages crient*, [on sentira la différence de ces locutions.]

Ariphradès raillait encore les tragiques sur ce qu'ils emploient des expressions dont personne n'use dans le langage commun, telles que : δωμάτων ἄπο pour ἀπὸ δωμάτων, ou bien σέθεν [pour σοῦ], ἐγὼ δέ νιν [pour ἐγὼ δὲ αὐτὸν], Ἀχιλλέως πέρι, au lieu de περὶ Ἀχιλλέως, et autres semblables. C est précisément parce qu'elles ne sont pas dans l'usage, qu'elles donnent de la noblesse au style ; ce qu'Ariphradès ignorait. C'est un grand point d'user avec convenance de ces divers moyens, des mots doubles et des mots étrangers. Mais l'emploi des métaphores est de beaucoup le plus important, car c'est le seul mérite qu'on ne puisse emprunter d'ailleurs ; il est la preuve d'un heureux génie; car pour passer bien d'un sens à l'autre, il faut saisir les rapports. Les mots doubles conviennent surtout aux dithyrambes; les mots étrangers, aux vers héroïques ; les métaphores aux ïambiques. Dans les vers héroïques, toutes les formes indiquées peuvent trouver leur place, mais dans les vers ïambiques, qui imitent autant qu'il est possible le langage familier, les expressions convenables sont celles dont on peut se servir dans la conversation; c'est-à-dire le mot propre, la métaphore, l'épithète. En voilà assez sur la tragédie et sur l'imitation dramatique.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΓ'.

[1] Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον· καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσιν. Διό, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον, καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι· ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. Νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον, καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. Τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ ἐκ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον

[1] Cap. XXXVIII ed. Tyrwh.; cap. XXIV ed. Bipont.; cap. XXII ed. Batteux.

CHAPITRE XXIII.

Retour à l'épopée et à l'histoire; de la durée des événements épiques.

Quant à l'imitation qui se fait par le récit en vers, il faut que la fable y forme un ensemble dramatique, ayant pour objet une seule action entière et complète, avec un commencement, un milieu et une fin; que ce soit un tout complet, comme l'est un animal, et qui nous donne un plaisir particulier, non point à la façon des histoires ordinaires, où l'on doit exposer non pas une seule action, mais un espace de temps, et tout ce qui est arrivé dans cet espace à une personne ou à plusieurs, quelque rapport que ces événements aient entre eux. En effet, le combat naval de Salamine et la défaite des Carthaginois en Sicile ont eu lieu dans le même temps, et pourtant ces deux événements ne tendaient pas à la même fin; ainsi, dans la succession des temps, deux faits coïncident quelquefois, sans avoir pour cela une seule et même fin. Mais la plupart des poëtes s'y laissent tromper, et c'est en quoi, comme nous l'avons dit, Homère semble divin à côté des autres; en effet, il n'a pas entrepris de traiter toute la guerre de Troie, bien qu'elle eût un commencement et une fin (ce sujet eût été trop vaste et trop difficile à embrasser d'une seule vue), ni de ramener à une juste mesure l'extrême complication de ces divers incidents. Au contraire, il en a pris une partie, puis il a employé beaucoup d'épisodes, comme le catalogue des vaisseaux et d'autres, qui allongent son poëme. Les autres ne prennent qu'un héros, une époque et une seule action composée de diverses parties, comme l'auteur des *chants Cypriaques* et de la *petite Iliade*. Aussi l'Iliade et l'Odyssée fournissent chacune seulement un ou deux sujets de tragédie; on en trouve beaucoup dans les *chants Cypriaques*, et plus de huit dans la *petite Iliade*, par exemple *le Jugement*

Ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους, καὶ Σίνων, καὶ Τρῳάδες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΔ'.

[1] Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν δεῖ εἶναι. Καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων. Ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς· οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. Καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου,) καὶ ἠθική. Πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντας ὑπερβέβληκεν. [2] Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν, καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ

[1] Cap. xxxix ed. Tyrwh.; cap. xxv ed. Bipont.; cap. xxiii ed. Batteux.
[2] Cap. xl ed. Tyrwh.

des armes, Philoctète, Néoptolème, Eurypyle, le Mendiant, les Lacédémoniennes, la prise de Troie et le départ, Sinon, les Troades.

CHAPITRE XXIV.

Comparaison de l'épopée avec la tragédie ; nombreux mérites d'Homère.

L'épopée doit avoir encore les mêmes formes que la tragédie. Elle doit être : ou simple, ou implexe, ou morale, ou pathétique. Leurs parties, excepté la musique et le spectacle, sont aussi les mêmes. Car il y faut des péripéties, des reconnaissances et des événements terribles. Il y faut encore le mérite des pensées et de l'élocution. Homère a employé tout cela le premier et d'une manière convenable. De ses deux poëmes l'un, l'Iliade, est simple et pathétique, l'autre, l'Odyssée, est implexe (car il y a partout reconnaissance) et moral ; de plus ils surpassent tous les autres par l'élocution et les pensées.

Mais l'épopée diffère [de la tragédie] par l'étendue de l'ensemble et par le vers. Pour l'étendue, la mesure convenable est celle qu'on a dite ; il faut que l'on puisse en embrasser d'une seule vue le commencement et la fin, ce qui arrivera si l'on comprend un peu moins de faits que n'en comprenaient les anciens poëtes, et si l'on se rapproche de la durée totale des tragédies représentées [en un seul jour].

Au reste, l'épopée a pour étendre la fable une ressource considérable et particulière. Dans la tragédie on ne peut imiter beaucoup d'actions simultanées, mais seulement ce qui se joue sur la scène et par les acteurs ; au lieu que l'épopée, étant un récit, peut traiter plusieurs événements arrivés en même temps, et qui, s'ils tiennent au sujet, augmentent les proportions du poëme, de manière à l'embellir par de

ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας. [1]Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωϊκὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν· (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων·) τὸ δὲ ἰαμβικὸν καὶ τετράμετρον κινητικά, τὸ μὲν ὀρχηστικόν, τὸ δὲ πρακτικόν· ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. Διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν, αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ διαιρεῖσθαι. [2]Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδὲν ἄηθες, ἀλλ' ἔχοντα ἤθη. [3]Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον. Διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα, ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν[4] ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν

[1] Cap. XLI ed. Tyrwh.
[2] Cap. XLII ed. Tyrwh.; cap. XXV ed. Hermann.
[3] Cap. XLIII ed. Tyrwh.
[4] Iliad. XXII, 205.

grands effets, à changer les émotions des auditeurs et à varier les épisodes. Or, l'uniformité rassasie vite, et fait tomber les tragédies.

Le vers héroïque a été, d'après l'expérience, consacré à l'épopée ; employer pour l'imitation narrative un autre mètre ou plusieurs à la fois paraîtrait chose déplacée, car de tous les mètres l'héroïque est le plus grave et le plus plein ; (et voilà pourquoi il admet mieux qu'aucun autre les mots étrangers et les métaphores ; or l'imitation narrative est le plus riche de tous les genres de poésies.) L'iambique et le tétramètre étant pleins de mouvement, l'un convient à la danse, et l'autre à l'action. Il serait encore plus ridicule de mêler les mètres, comme a fait Chérémon [dans son *Centaure*]. Aussi personne n'a composé un long poëme en autres vers que l'héroïque. Mais, ainsi que nous le disions, la nature même apprend à choisir [pour chaque genre] le mètre qui lui convient. Homère, admirable par beaucoup d'autres endroits, l'est encore en ce que, seul des poëtes, il sait ce qu'il doit faire. Le poëte, en effet, doit parler lui-même le moins qu'il est possible, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur. Or les autres sont toujours en représentation ; ils imitent peu et rarement. Homère, après quelques mots d'entrée, introduit aussitôt un homme ou une femme ou quelque autre personnage ; et cela avec un caractère déterminé ; car chez lui nul acteur qui n'ait son caractère. Il faut mettre du merveilleux dans les tragédies ; dans les épopées, on peut mettre jusqu'à l'incroyable, qui est ce qui produit le plus l'étonnement, parce qu'on n'a pas l'action sous les yeux. Ainsi le tableau de la poursuite d'Hector serait ridicule sur la scène : d'un côté les Grecs immobiles, cessant de le poursuivre, de l'autre Achille les arrêtant d'un signe ; mais dans le récit, cela ne s'aperçoit pas. Or, le merveilleux plaît ; et la preuve, c'est qu'en racontant, on amplifie toujours pour amuser.

ὡς χαριζόμενοι. [1]Δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ· ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γενέσθαι· τοῦτο δ' ἐστὶ ψεῦδος. Διὸ δή (?), ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος· ἀλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος, ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. Παράδειγμα δὲ τούτου ἐκ τῶν Νίπτρων[2]. Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάϊος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες[3], ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. Ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνῄρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ, καὶ φαίνηται εὐλογώτερον, ἀποδέχεσθαι καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ[4] ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτά, δῆλον ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειεν· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. [5]Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσι καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας.

[1] Cap. XLIV ed. Tyrwh.
[2] Odyss. XIX, 335-509.
[3] Vide Sophoclis Œdipum Regem, v. 99-131; Electram, v. 680-761.
[4] Odyss. XIII, 70-125.
[5] Cap. XLV ed. Tyrwh.

Homère apprend aussi aux autres poetes la manière de mentir comme il convient, c'est-à-dire par un faux raisonnement. En effet les hommes pensent, lorsqu'un fait arrive avant ou après un autre, si le second arrive, que le premier arrive ou est arrivé. Mais si celui-là est faux, celui-ci l'est également, et quand le premier serait, il n'est pas nécessaire que l'autre soit, doive être ou ait été : or ayant vu que le premier est vrai, notre esprit conclut que le second l'est aussi; le *bain d'Ulysse* [dans l'Odyssée] en est un exemple.

Il faut d'ailleurs employer plutôt l'impossible qui est probable que le possible qui est invraisemblable. Il faut aussi que la fable se compose de parties fondées en raison; mais surtout qu'elle n'ait rien d'absurde, sinon, que l'absurde soit en dehors du drame, comme, chez Sophocle, l'ignorance d'OEdipe sur les circonstances de la mort de Laïus; et non pas dans le drame, comme dans l'*Électre* [du même poëte], le récit des jeux Pythiens; et dans les *Mysiens* [d'Eschyle] le muet qui vient de Tégée dans la Mysie. Dire que sans cela le poëme n'a pas lieu, serait, [de la part du poëte, une réponse] ridicule; car dès le principe il n'avait qu'à le composer autrement. Mais enfin, si la fable a été faite ainsi, et paraît plus raisonnable, l'absurde même y pourra être admis. Ainsi dans l'Odyssée, l'exposition si invraisemblable d'Ulysse [sur le rivage d'Ithaque], serait évidemment insupportable, si un mauvais poëte l'avait traitée; au lieu de cela, Homère adoucit et efface l'absurdité par les mérites qu'il possède d'ailleurs. Il faut soigner le style dans les parties secondaires et qui n'offrent ni mœurs ni pensées; car, d'un autre côté, un style trop brillant cache les mœurs et les pensées.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΕ'.

[1] Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων ἂν εἰδῶν εἴη, ὧδ' ἂν θεωροῦσι γένοιτ' ἂν φανερόν. Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητής, ὥσπερ ἂν εἰ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἢ καὶ γλώτταις καὶ μεταφοραῖς. Καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστιν· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶ τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. Αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἡ ἁμαρτία· ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. Εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ (?) ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποίηται, ὁποιανοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. Ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. Πρῶτον μέν, ἂν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται. Ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς· τὸ γὰρ τέλος εἴρηται, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. Παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος δίωξις[2]. Εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ ἧττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμάρτηται οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέ-

[1] Cap. XLVI ed. Tyrwh.; cap. XXVI ed. Bipont. et Hermann; cap. XXIV ed. Batteux.

[2] Iliad. XXII, 205.

CHAPITRE XXV.

Divers problèmes de critique au sujet des défauts de la poésie. Solutions de ces problèmes.

Que si maintenant nous considérons les problèmes et les solutions, leur nombre et leurs espèces, voici à peu près ce que nous trouvons. Le poëte étant imitateur, comme le peintre ou tout autre artiste en figures, il y aura toujours pour lui trois manières d'imiter un même objet : il l'imitera, soit tel qu'il était ou tel qu'il est, soit tel qu'on dit qu'il est, ou qu'il semble être, soit enfin tel qu'il doit être. Cette imitation se fait par l'élocution, c'est-à-dire par les mots étrangers et par les métaphores, etc.; car telle est la variété d'élocution que l'on accorde aux poëtes. Ajoutez que la règle du bien n'est pas la même pour la politique et la poétique, ni pour la poétique et tout autre art. Dans la poésie il y a deux sortes de fautes, celles qui lui sont propres, et les fautes accidentelles. Si elle a voulu imiter l'impossible, la faute lui appartient. Si l'intention est bonne, mais qu'on fasse, [par exemple], lever à un cheval les deux pieds droits en même temps, ou qu'on se trompe en quelque point relatif à un art, comme la médecine ou tout autre qui a admis l'impossible, cela n'appartient point à la poésie. C'est donc par ces principes qu'il faut, dans les problèmes, répondre aux critiques.

Et d'abord : 1° si l'on a traité ce qui était impossible relativement à l'art même, on a eu tort; mais il n'y a rien à dire, si l'on atteint le but de cet art. Or le but, c'est l'effet qui en résulte pour cette partie ou pour une autre; *la poursuite d'Hector* [par Achille dans l'Iliade] en est un exemple. Mais si le but pouvait être atteint plus ou moins bien sans sortir de l'art, la faute n'a pas d'excuse. Car lorsqu'on le peut, on n'en doit pas commettre du tout.

2° En second lieu, la faute porte-t-elle sur l'art, ou sur

χεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι. Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ κακομιμήτως ἔγραψεν. Πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' οἷα δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσι, ταύτῃ λυτέον. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν. Ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνης· ἀλλ' οὖ φασι τάδε. Ἴσως δὲ οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων, «ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος[1].» Οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὗ ἕνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. Τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ «Οὐρῆας μὲν πρῶτον[2].» Ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας. Καὶ τὸν Δόλωνα «ὅς δή τοι εἶδος μὲν ἔην κακός[3],» οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν· τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες εὐπρόσωπον καλοῦσιν. Καὶ τὸ «Ζωρότερον δὲ κέραιε[4]» οὐ τὸ ἄκρατον, ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον. Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον «Ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον παννύχιοι[5]·» ἅμα δέ φησιν

[1] Hom. Iliad. X, 152.
[2] Iliad. I, 50.
[3] Iliad. X, 316.
[4] Iliad. IX, 203.
[5] Iliad. II, 1 et X, 1.

quelque accident étranger? [Par exemple], ne pas savoir qu'une biche n'a point de cornes serait moins grave que de l'avoir mal peinte.

3° Si maintenant on nous reproche de ne point imiter les objets tels qu'ils sont, on répondra qu'on a pensé à ce qu'ils devraient être, comme Sophocle a dit qu'il peignait les hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'il sont.

4° Si l'on n'admet ni l'un ni l'autre, dites que c'est l'opinion commune. Ainsi au sujet des dieux, ce qu'on dit n'est peut-être ni le mieux, ni le vrai; c'est le hasard, comme dans Xénophane.

5° Ce n'est point l'opinion commune, et ce n'est peut-être pas le mieux; mais c'est un fait. Ainsi [dans *l'Iliade*] en parlant des armes : *Leurs lances étaient fichées par le bout*. C'était l'usage alors, comme aujourd'hui encore chez les Illyriens.

6° Sur ce qui est bien ou mal dit ou fait, il ne faut pas considérer seulement ce qu'il y a d'honnête ou de déshonnête dans la parole ou dans l'action, il faut regarder encore le personnage qui agit ou parle, l'objet, le temps, l'intention, la cause; par exemple, un plus grand bien qu'on veut obtenir, un plus grand mal qu'on veut éviter.

Les difficultés qui regardent le style doivent se résoudre ainsi. Par exemple, par l'étrangeté du mot : *Les mulets* [*moururent*] *d'abord* [dit Homère]. Le mot οὐρῆας peut ne pas désigner *les mulets*, mais *les gardes*. Quand il désigne Dolon comme *laid à voir* (εἶδος κακός), il ne veut pas dire *mal fait de corps*, mais *laid de visage*, car *beau de visage* (εὐπρόσωπος), chez les Crétois, se dit *beau de figure* (εὐειδής.) Il y a donc ici emploi d'une glose [ou d'un mot étranger]. Ailleurs [quand Achille dit à Patrocle] : *Verse du vin* ζωρότερον, ce n'est pas *verse du vin pur*, comme à des ivrognes, mais *verse vite*. Quelquefois on a parlé par métaphore comme [dans *l'Iliade* :] *Tous les dieux et les hommes dormaient pendant la nuit*, à quoi le poëte ajoute : *Lors-*

« Ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων θ' ὁμαδόν[1].» Τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται· τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. Καὶ τὸ « οἴη δ' ἄμμορος[2]» κατὰ μεταφοράν· τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. Κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ « δίδομεν δέ οἱ[3]» καὶ « τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ[4].» Τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς « Αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα ζωρά τε τὰ πρὶν κέκρατο.» Τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ, « παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ[5]·» τὸ γὰρ πλέων ἀμφίβολόν ἐστιν. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως, οἷον τὸν κεκραμένον οἰνόν φασιν εἶναι, ὅθεν πεποίηται « κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο[6],» καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύειν, οὐ πινόντων οἶνον. Εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν. Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον « τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος[7],» τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι· τὸ δὲ ποσαχῶς ἐνδέχεται ὡδί πως

[1] Iliad. X, 13.
[2] Iliad. XVIII, 489.
[3] Iliad. XXI, 297.
[4] Iliad. XXII, 328.
[5] Iliad. X, 252.
[6] Iliad. XXI, 592.
[7] Iliad. XX, 272.

qu'il jetait les yeux sur la plaine de Troie, le bruit des flûtes et des syringes..... [ce qui prouve que *tout* le monde ne dormait pas]. *Tous* est ici par métaphore, pour *beaucoup*, car *tous* comprend *beaucoup*. Et encore : *Seule elle est privée* [*de se plonger dans l'Océan*]. C'est là aussi une métaphore; *seule* [en parlant de la grande ourse] désigne *la plus connue* [des constellations qui ne se couchent jamais].

[On peut résoudre la difficulté] soit par l'accent, comme faisait Hippias de Thasos sur ces mots [d'Homère] : δίδομεν δέ οἱ (*nous lui donnons*), [où l'on peut lire διδόμεν, *lui donner*], et τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ [où, si la conjonction οὐ embarrasse, on peut lire οὗ, article protactique ou pronom]; soit par la ponctuation, comme dans Empédocle :

> Αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι,
> ζωρά τε, τὰ πρὶν κέκρατο·

« Alors naquirent pour mourir un jour les êtres autrefois immortels; alors ce qui était pur autrefois devint mélangé, » [où l'on peut ponctuer avant ou après τὰ πρὶν]; soit par l'ambiguïté, comme dans [ce passage de l'Iliade]:

> παρώχηκεν δὲ πλέων νύξ
> [τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται,]

où πλέων est ambigu, [car ce *plus* peut s'appliquer à la moitié ou aux deux tiers de la nuit].

On appelle vin, par un abus passé en usage, le vin mêlé d'eau; ainsi Ganymède est représenté [par Homère] *versant du vin* à Jupiter. Cependant les dieux ne boivent pas de vin; [mais le nectar est un mélange]. Ainsi on appelle *ouvrier en airain*, ceux qui travaillent le fer. De là encore [dans Homère] *la bottine d'étain nouvellement travaillée*, [où *l'étain* est pour un autre métal]. Ce ne sont guère là que des métaphores. Il faut aussi, lorsqu'un mot paraît former une contradiction, remarquer combien de sens il peut avoir dans la phrase. Par exemple [dans Homère] : τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον

μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι κατὰ τὴν καταντικρύ. Ἢ ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσι, καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ, ὡς εἰρηκότες ὅτι δοκεῖ, ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει. Τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. Οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα[1]. Τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλῆνές φασιν· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα, καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. Διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστιν. Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν ἢ πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν· τοιούτους δ' εἶναι οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν. Ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν πρὸς ἅ φασι τἄλογα. Οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. Τὰ δ' ὑπεναντία ὡς εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται. Ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου. Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν

[1] Odyss. I, 285.

ἔγχος, *le javelot d'airain resta là*, pour *c'est par quoi il fut arrêté*, parmi les sens divers que présente ce mot τῇ *(là)*, il faut probablement entendre que le trait s'arrêta droit [sans pénétrer].

Il y a encore la difficulté dont parle Glaucon : lorsque certains hommes ont un préjugé, ils condamnent avant de raisonner, et comme s'ils avaient prononcé une sentence, ils attaquent ce qui est contraire à leur opinion. C'est ce qui arrive au sujet d'Icarius [le père de Pénélope, dans l'Odyssée]. On pense qu'il était Lacédémonien, et alors il est singulier que Télémaque allant à Lacédémone, ne le rencontre pas; mais peut-être la chose est-elle comme les Céphaléniens la racontent : ils disent que c'est chez eux qu'Ulysse prit femme, et que le père s'appelait Icadius et non Icarius. La difficulté vient apparemment d'une erreur.

En général, il faut ramener l'impossible soit aux convenances poétiques, soit au mieux [idéal], soit à l'opinion. Relativement à la poésie, le vraisemblable impossible vaut mieux que l'invraisemblable possible; relativement au mieux, il faut que les personnages soient comme ceux du peintre Zeuxis, car la copie doit surpasser le modèle. Si c'est une chose sans raison, encore peut-elle être raisonnable en quelque circonstance. Car il est vraisemblable que certaines choses arrivent contre la vraisemblance. Quant aux contradictions, il faut examiner, comme en logique, si c'est la même chose, le même rapport, la même manière, la personne qui parle, l'objet qu'elle a en vue, ce qu'un homme raisonnable peut supposer. Mais on a droit de reprocher l'inconséquence ou la méchanceté au poëte qui emploie sans aucune nécessité l'inconséquence, comme fait Euripide dans l'*Égée*, ou la méchanceté, comme [le même Euripide] dans le Ménélas [de sa tragédie] d'*Oreste*.

Les reproches se tirent donc de cinq espèces, l'impossible, le déraisonnable, le nuisible, le contradictoire, l'in-

κατὰ τέχνην· αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶ δὲ δώδεκα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚϚ'.

[1] Πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. Εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστι, δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική. Ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων, ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα, πίθηκον ὁ Μυνίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει. Τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν. Ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι, διὸ οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους. Ἡ οὖν φορτικὴ χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη. Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος, καὶ διᾴδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος Ὀπούντιος. Εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων. Ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν.

[1] Cap. XLVII ed. Tyrwh.; cap. XXVII ed. Bipont. et Hermann; cap. XXV ed. Batteux.

fraction aux règles de l'art; c'est dans les mêmes divisions qu'il faut chercher les moyens de répondre, et il y en a douze.

CHAPITRE XXVI.

Retour au sujet du chapitre vingt-quatrième : comparaison de l'épopée avec la tragédie; conclusion sur l'épopée et la tragédie.

On pourrait demander si l'imitation épique l'emporte sur la tragique. Car si la moins chargée est la meilleure et si c'est en même temps celle qui s'adresse à des gens plus sages, il est clair que l'imitation qui comprend tout sera trop chargée. [Le poëte] s'y donne beaucoup de mouvement, comme si on ne pouvait pas le comprendre sans cela. Ainsi les mauvais joueurs de flûte pirouettent quand il faut exprimer le disque, et tirent le coryphée quand ils jouent la Scylla [qui attire les navigateurs dans son gouffre].

La tragédie est donc [à l'épopée] comme les anciens acteurs disaient que les nouveaux étaient à leur égard. Ainsi Myniscus appelait Callippide un singe à cause de son jeu forcé; Pindarus avait la même réputation. Ce que ces acteurs sont aux anciens, l'art tragique l'est à l'épopée. L'une s'adresse aux honnêtes gens qui n'ont pas besoin des gestes, l'autre aux hommes de mauvais ton. D'où il semble résulter que la poésie chargée est la moins bonne.

[A cela on répondra :] d'abord la faute ne porte pas sur la poésie, mais sur la déclamation; car on peut exagérer le jeu, même en récitant des chants épiques comme faisait Sosistrate, et en chantant comme faisait Mnasithée d'Opunte. En outre, tout mouvement n'est pas blâmable, puisque la danse ne l'est pas en général, mais seulement la danse indécente, comme on reprochait à Callippide, et comme on reproche à d'autres aujourd'hui d'imiter des femmes de mauvaise vie. De plus, la tragédie produit son effet, même sans les mouvements : il suffit de la lire pour la comprendre.

Εἰ οὖν ἐστὶ τἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. Ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία· καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι, καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. Εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνωρίσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς. Ἔτι ἧττον μία ὁποιαοῦν μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν. Σημεῖον δέ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται. Ὥστ' ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἀνάγκη ἢ βραχέα δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ. Ἐὰν δὲ πλείους, λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, οὐ μία, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια, ἃ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα, καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησίς ἐστιν. Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν αὐτῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα.

Si donc elle est supérieure quant au reste, elle n'a pas besoin de cet accessoire; d'ailleurs elle a toutes les parties de l'épopée, car elle peut se servir même du mètre [épique]. Elle a de plus la musique et le spectacle, parties importantes et qui produisent le plus brillant effet. Elle a aussi les effets de théâtre dans la reconnaissance et dans l'action. Ajoutez que l'étendue de son imitation est plus restreinte; or, ce qui est pressé fait plus de plaisir que ce qui est dispersé en un long espace de temps, comme si on développait l'*OEdipe* de Sophocle en autant de vers que l'Iliade.

De plus l'imitation épique est moins une. La preuve en est que d'une épopée quelconque se forment plusieurs tragédies. Aussi, que l'on ne prenne qu'une action pour sujet épique, ou bien l'exposition trop courte paraîtra tronquée, ou bien, en suivant la mesure épique, elle sera délayée. Si, au contraire, on en fait plusieurs, c'est-à-dire si on compose la fable de plusieurs actions, il n'y a pas d'unité; ainsi l'Iliade et l'Odyssée ont beaucoup de parties distinctes et qui ont chacune une certaine étendue, et cependant chacun de ces poëmes est aussi bien composé qu'il est possible, et imite, autant qu'il se peut faire [pour des épopées], une seule action. Si les deux genres diffèrent ainsi et en outre par leur objet (car ils ne doivent pas produire toute espèce de plaisir, mais celui que nous avons dit), il est clair que la tragédie est supérieure à l'épopée, puisqu'elle atteint mieux le but de son imitation.

Nous n'en dirons pas davantage sur la tragédie et l'épopée considérées en elles-mêmes, dans leurs parties et dans leurs formes, sur le nombre et la nature de leurs différences, sur les causes du bien et du mal qu'elles renferment, sur les reproches [qu'on peut faire aux poëtes] et sur les moyens d'y répondre.

ΕΚ ΤΩΝ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΩΝ.

(ΒΙΒΛΙΟΝ ΙΘʹ.)

ΚΕΦ. Αʹ. Διὰ τί οἱ πονοῦντες καὶ οἱ ἀπολαύοντες αὐλοῦνται; Ἢ ἵνα οἱ μὲν ἧττον λυπῶνται, οἱ δὲ μᾶλλον χαίρωσιν.

ΚΕΦ. ΜΓʹ. Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἐστὶν [ἀκούειν] ἐάν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾄδῃ; Ἢ ὅτι πᾶν τὸ ἥδιον μιχθὲν ἡδίονι ἕν ἐστιν; ὁ δὲ αὐλὸς ἡδίων τῆς λύρας, ὥστε καὶ ἡ ᾠδὴ τούτῳ μιχθεῖσα ἢ λύρᾳ ἡδίων ἂν εἴη, ἐπεὶ τὸ μεμιγμένον τοῦ ἀμίκτου ἥδιόν ἐστιν, ἐὰν ἀμφοῖν ἅμα τὴν αἴσθησίν τις λαμβάνῃ. Οἶνος γὰρ ἡδίων τοῦ ὀξυμέλιτος διὰ τὸ μεμῖχθαι μᾶλλον αὐτοῖς τὰ ὑπὸ τῆς φύσεως μιχθέντα ἢ ὑφ' ἡμῶν. Ἔστι γὰρ καὶ ὁ οἶνος μικτὸς ἐξ ὀξέος καὶ γλυκέος χυμοῦ. Δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ οἰνώδεις ῥοαὶ καλούμεναι. Ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα (πνεύμασι γὰρ ἄμφω γίνεται)· ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος, ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίνεται, ἢ ἧττον αἰσθητὸν ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστι τῇ φωνῇ· ποιῶν δὲ διαφορὰν τῇ αἰσθήσει ἧττον ἡδύνει, καθάπερ ἐπὶ τῶν χυμῶν εἴρηται. Ἔτι ὁ μὲν αὐλὸς πολλὰ τῷ αὐτοῦ ἤχῳ καὶ τῇ ὁμοιότητι συγκρύπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἁμαρτημάτων· οἱ δὲ τῆς λύρας φθόγγοι ὄντες

EXTRAITS DES PROBLÈMES.

(LIVRE XIX.)

CHAP. I. Pourquoi les gens qui peinent comme ceux qui jouissent se font-ils jouer de la flûte? Peut-être ceux-là pour alléger leur souffrance, ceux-ci pour augmenter leur plaisir.

CHAP. XLIII. Pourquoi le chant est-il plus agréable lorsqu'il est accompagné de la flûte que de la lyre? Peut-être parce que de deux éléments plus agréables se forme un tout plus agréable. Or la flûte est plus agréable que la lyre, d'où il résulte que le chant mêlé au son de la flûte est plus agréable que mêlé à celui de la lyre. De plus, le mélange parfait, où les deux éléments ne produisent qu'une seule sensation, est plus agréable que le mélange imparfait : ainsi le vin nous plaît mieux que l'oxymel [espèce de sirop de vinaigre], parce que la nature en a mêlé les éléments mieux que nous ne faisons pour l'oxymel. En effet, le vin se compose d'un acide et d'une substance sucrée, comme le prouve ce qu'on appelle la coulée du pressoir. Or le chant et la flûte se mêlent naturellement, à cause de leur ressemblance, tous deux venant du souffle, tandis que le son de la lyre, qui ne vient pas du souffle, est moins sensible, et, à cause de cela, se fond moins facilement avec la voix que le son des flûtes; et c'est par ce contraste des sensations qu'il est moins agréable, comme on le disait plus haut des substances alimentaires. En outre, la flûte, par la plénitude des sons qu'elle produit et par leur ressemblance avec la voix, dissimule beaucoup de fautes du chanteur; au contraire, les sons de la lyre, étant maigres de leur nature et moins faciles

ψιλοὶ καὶ ἀμικτότεροι τῇ φωνῇ, καθ' ἑαυτοὺς θεωρούμενοι καὶ ὄντες, αὐτοῖς συμφανῆ ποιοῦσι τὴν τῆς ᾠδῆς ἁμαρτίαν, καθάπερ κανόνες ὄντες αὐτῶν. Πολλῶν δὲ ἐν τῇ ᾠδῇ ἁμαρτανομένων, τὸ κοινὸν ἐξ ἀμφοῖν ἀναγκαῖον χεῖρον γίνεσθαι.

ΚΕΦ. Θ'. Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἀκούομεν, ἐάν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾄδῃ, καίτοι πρὸς χορδὰς καὶ τὸ αὐτὸ μέλος ᾄδουσιν ἀμφοτέρως; Εἰ γὰρ ἔτι μᾶλλον τὸ αὐτό, πλέον ἔδει πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς καὶ ἔτι ἥδιον εἶναι. Ἢ ὅτι τυγχάνων δῆλος τοῦ σκοποῦ μᾶλλον, ὅταν πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν; τὸ δὲ πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἥδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδήν.

ΚΕΦ. Ι'. Διὰ τί, εἰ ἥδιον ἡ ἀνθρώπου φωνή, ἡ ἄνευ λόγου ᾄδοντος οὐχ ἡδίων ἐστίν, οἷον τερετιζόντων, ἀλλ' αὐλὸς ἢ λύρα; Ἢ οὐδ' ἐκεῖ, ἐὰν μὴ μιμῆται, ὁμοίως ἡδύ; οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ἔργον αὐτό. Ἡ μὲν γὰρ φωνὴ ἡδίων ἡ τοῦ ἀνθρώπου, κρουστικὰ δὲ μᾶλλον τὰ ὄργανα τοῦ στόματος. Διὸ ἥδιον ἀκούειν ἢ τερετίζειν.

ΚΕΦ. ΚΘ'. Διὰ τί οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη φωνὴ οὖσα ἤθεσιν ἔοικεν, οἱ δὲ χυμοὶ οὔ, ἀλλ' οὐδὲ τὰ χρώματα καὶ αἱ ὀσμαί; Ἢ ὅτι κινήσεις εἰσὶν ὥσπερ καὶ αἱ πράξεις; ἤδη

à se fondre avec la voix, produisent une impression distincte, et rendent plus sensibles les erreurs du chant, qu'on y rapporte comme à une règle. Or, si la voix fait beaucoup de fautes, le mélange de la voix et de la lyre n'en peut être que plus mauvais.

CHAP. IX. Pourquoi écoutons-nous avec plus de plaisir un chant accompagné d['une] flûte ou d['une] lyre, [et pourquoi n'avons-nous pas le même plaisir si le chant est accompagné de plusieurs flûtes et de plusieurs lyres,] quoique, dans les deux cas, ce soient les mêmes notes et le même air que l'on chante? car si [, dans le second cas] plus d'instruments s'accordent à répéter le même air, il devrait être encore plus agréable d'entendre chanter avec accompagnement de plusieurs flûtes [ou de plusieurs lyres]. N'est-ce pas que l'habileté du chanteur ressort mieux par l'accompagnement d'une flûte ou d'une lyre, tandis que plusieurs flûtes ou plusieurs lyres étouffent le chant?

CHAP. X. Pourquoi, si la voix de l'homme est plus agréable [que le son des instruments], le simple chant sans paroles, comme lorsque l'on fredonne, est-il moins agréable que le son de la flûte seule ou de la lyre? Peut-être parce que si, en fredonnant, on n'imite pas quelque chose [comme un sentiment ou une action], le plaisir n'est pas égal. Mais la cause de cette différence est aussi dans le fait même : c'est que si la voix de l'homme est plus douce, les instruments ont un son plus fort que la bouche de l'homme, et voilà pourquoi il est plus agréable d'en entendre le son que le simple son de la voix humaine.

CHAP. XXIX. Pourquoi les rhythmes et les chants lyriques, étant des sons vocaux, ont-ils une signification morale, tandis qu'il en est autrement des choses qui affectent le goût, la vue ou l'odorat? C'est peut-être qu'ils sont

δὲ ἡ μὲν ἐνέργεια ἠθικὸν καὶ ποιεῖ ἦθος, οἱ δὲ χυμοὶ καὶ τὰ χρώματα οὐ ποιοῦσιν ὁμοίως.

ΚΕΦ. ΚΣΤ'. Διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν; καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος· ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει. Ἢ ὅτι κίνησιν ἔχει μόνον οὐχί, ἣν ὁ ψόφος ἡμᾶς κινεῖ; τοιαύτη μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει· κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν· ἀλλὰ τῆς ἑπομένης τῷ τοιούτῳ ψόφῳ αἰσθανόμεθα κινήσεως. Αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει τῶν ὀξέων καὶ βαρέων, οὐκ ἐν τῇ μίξει· ἀλλ' ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος. Ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις αἰσθητοῖς τοῦτο οὐκ ἔστιν. Αἱ δὲ κινήσεις αὗται πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστίν.

ΚΕΦ. ΛΗ'. Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; Ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν; σημεῖον δὲ τὸ τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς. Διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν. Ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν, καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον. Σημεῖον δέ· πονοῦντες γὰρ καὶ πίνοντες καὶ ἐσθίοντες τεταγμένα σώζομεν καὶ αὔξομεν τὴν φύσιν καὶ τὴν

un mouvement, comme sont [aussi] les actes. Or l'activité est [essentiellement] morale et produit la moralité; [au contraire] ce qui affecte le goût et la vue ne produit pas le même effet.

CHAP. XXVII. Pourquoi seules parmi les sensations, celles de l'ouïe produisent-elles une impression morale (car il en est ainsi même du chant sans paroles), tandis que la vue, l'odorat, le goût, ne produisent pas de semblables impressions? Est-ce parce que le bruit seul opère un mouvement dans notre âme? car un mouvement semblable a lieu dans les autres sensations (les couleurs aussi ébranlent l'organe de la vue); mais l'ébranlement qui suit un tel bruit, nous en avons conscience, et il est le seul qui, par le rhythme, par l'ordre des sons aigus et graves, reproduise l'état moral de l'âme (ce qui pourtant n'a pas lieu dans le mélange des sons, car les consonnances ne produisent pas un pareil effet). Or cela n'a pas lieu pour les autres sensations. En outre, ces mouvements sont comme des actes; or les actes sont des signes du caractère moral.

CHAP. XXXVIII. Pourquoi tous les hommes aiment-ils le rhythme, le chant et en général la musique? Peut-être parce que la nature elle-même nous dispose à aimer les mouvements naturels; et la preuve, c'est que, dès leur naissance, les petits enfants éprouvent ce plaisir. Mais c'est l'habitude qui nous fait trouver du plaisir à la variété du chant. Le rhythme nous plaît, parce qu'il suit un nombre régulier et reconnaissable, parce qu'il transmet à notre âme des mouvements réguliers. Or le mouvement régulier est plus propre à la nature, il est plus selon la nature que l'irrégulier. En voici la preuve : la régularité dans le travail, dans la boisson, dans la nourriture, conserve et affermit le tempérament, lui donne plus de force; l'irrégularité,

δύναμιν, ἄτακτα δέ, φθείρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν· αἱ γὰρ νόσοι τῆς τοῦ σώματος οὐ κατὰ φύσιν τάξεως κινήσεις εἰσίν. Συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα· ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. Τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον, ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν, ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος.

ΚΕΦ. Κ'. Διὰ τί, ἐὰν μέν τις τὴν μέσην κινήσῃ ἡμῶν, ἁρμόσας τὰς ἄλλας χορδάς, καὶ χρῆται τῷ ὀργάνῳ, οὐ μόνον ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελῳδίαν· ἐὰν δὲ τὴν λιχανὸν ἤ τινα ἄλλον φθόγγον, τότε φαίνεται διαφέρειν μόνον, ὅταν κἀκείνῃ τις χρῆται; Ἢ εὐλόγως τοῦτο συμβαίνει; Πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρῆται, καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι, κἂν ἀπέλθωσι, ταχὺ ἐπανέρχονται· πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν. Καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων οὐκ ἔστιν ὁ λόγος ἑλληνικός, οἷον τὸ τέ καὶ τὸ καί· ἔνιοι δὲ οὐθὲν λυποῦσι, διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις, εἰ ἔσται λόγος, τοῖς δὲ μή· οὕτω καὶ τῶν φθόγγων ἡ μέση ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι, καὶ μάλιστα τῶν καλῶν, διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθόγγον αὐτῆς.

ΚΕΦ. Ε'. Διὰ τί ἥδιον ἀκούουσιν ᾀδόντων ὅσα ἂν προ-

au contraire, le détruit et le désorganise. Les maladies du corps ne sont pas autre chose que des mouvements contraires à l'ordre naturel [de nos fonctions physiques]. Nous aimons la musique, parce que c'est un mélange d'éléments contraires qui se correspondent entre eux selon certains rapports : or les rapports sont de l'ordre, et l'ordre nous est naturellement agréable. De plus, tout mélange nous plaît mieux que ce qui est pur et simple, surtout lorsque, [comme] dans les accords, le mélange étant perceptible par ses extrêmes, ceux-ci présentent dans leurs rapports une sorte d'égalité.

CHAP. XX. Pourquoi, si l'on change le ton de la *mèse* après avoir accordé les autres cordes, et qu'ensuite on se serve de l'instrument, cela produit-il un effet désagréable et une discordance, soit que l'on joue sur la mèse, soit même que l'on joue sur les autres cordes; tandis que si l'on change l'*indicatrice* ou toute autre, cela ne produit de différence sensible que dans le cas où l'on jouerait sur la corde même dont le ton est changé? Il n'y a là rien que d'assez naturel. En effet toute bonne musique se sert beaucoup de la mèse; les compositeurs habiles jouent souvent sur cette corde, et s'ils s'en écartent, c'est pour y revenir bien vite, ce qui n'a lieu pour aucune autre. Ainsi, dans certaines phrases, si l'on ôte les conjonctions, l'expression n'est plus grecque; par exemple, [si l'on ôte] τέ et καί. Quelques conjonctions, au contraire, peuvent être retranchées sans produire un mauvais effet, parce que les unes sont souvent nécessaires si l'on veut que le discours ait un sens, tandis que les autres ne le sont pas. Or la mèse est parmi les sons précisément comme une conjonction, et comme une conjonction importante, parce que le son qu'elle produit est souvent réclamé par l'usage.

CHAP. V. Pourquoi a-t-on plus de plaisir à entendre

επιστάμενοι τυγχάνωσι τῶν μελῶν, ἢ ὧν μὴ ἐπίστανται; Πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλος ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζωσι τὸ ᾀδόμενον; τοῦτο δὲ ἡδὺ θεωρεῖν. Ἢ ὅτι ἡδὺ τὸ μανθάνειν; τούτου δὲ αἴτιον ὅτι τὸ μὲν λαμβάνειν τὴν ἐπιστήμην, τὸ δὲ χρῆσθαι καὶ ἀναγνωρίζειν ἐστίν. Ἔτι καὶ τὸ σύνηθες ἡδὺ μᾶλλον τοῦ ἀσυνήθους.

ΚΕΦ. Μʹ. Διὰ τί ἥδιον ἀκούουσιν ᾀδόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τύχωσι τῶν μελῶν, ἢ ἐὰν μὴ ἐπιστῶνται; Πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλός ἐστιν ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζωσι τὸ ᾀδόμενον; γνωριζόντων δὲ ἡδὺ θεωρεῖν. Ἢ ὅτι συμπαθής ἐστιν ὁ ἀκροατὴς τῷ τὸ γνώριμον ᾄδοντι; συνᾴδει γὰρ αὐτῷ. Ἄδει δὲ πᾶς γεγηθὼς ὁ μὴ διά τινα ἀνάγκην ποιῶν τοῦτο.

ΚΕΦ. Ϛʹ. Διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; Ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. Τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

ΚΕΦ. ΚΗʹ. Διὰ τί νόμοι καλοῦνται οὓς ᾄδουσιν; Ἢ ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα, ᾖδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ὥσπερ ἐν Ἀγαθύρσοις ἔτι εἰώθασιν; καὶ τῶν ὑστέρων οὖν ᾠδῶν τὰς πρώτας (?) τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

ΚΕΦ. ΙΕʹ. Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί; Ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι

chanter la musique que l'on sait d'avance que celle qu'on ne sait pas? Peut-être parce qu'on voit mieux le musicien atteindre en quelque sorte son but, quand on connaît ce qu'il chante, et c'est là un plaisir pour l'auditeur. Peut-être aussi c'est qu'il est agréable de comprendre : en effet, [comprendre,] c'est d'abord recevoir la science, puis s'en servir et reconnaître [ce que l'on a appris; or il y a là un plaisir]. Ajoutez aussi que les choses deviennent plus agréables par l'habitude.

CHAP. XL. Pourquoi, parmi les chants, écoute-t-on avec plus de plaisir ceux que l'on sait d'avance que ceux qu'on ne sait pas? Peut-être parce que si on connaît la pièce chantée, on voit mieux l'artiste atteindre en quelque sorte son but, et cette connaissance augmente le plaisir qu'on a d'entendre. Peut-être aussi est-ce parce que l'auditeur est sympathique au chanteur quand le chant lui est déjà connu; car alors il accompagne [intérieurement] le chanteur. Or on chante avec joie quand on n'est pas forcé de chanter.

CHAP. VI. Pourquoi, dans les chants lyriques, la *paracataloge* [espèce de récitatif non mesuré] est-elle d'un effet tragique? Peut-être à cause de son irrégularité; car ce qui est irrégulier a quelque chose de pathétique, surtout dans les excès du bonheur et de la douleur. L'uniformité excite moins les pleurs.

CHAP. XXVIII. D'où vient que certains chants s'appellent *nomes?* Peut-être de ce que, avant que l'on connût l'écriture, les lois (*nomoi*) se chantaient pour n'être pas oubliées, comme elles se chantent encore aujourd'hui chez les Agathyrses; et ainsi, dans la suite, le nom des premiers chants est resté aux chants du premier ordre.

CHAP. XV. Pourquoi les nomes ne se composaient-ils pas [de strophes et] d'antistrophes, comme les autres chants

ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι, ἡ ᾠδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; Καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γινόμενα. Μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. Διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. Αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον. Μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. Διὸ ἁπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. Η δὲ ἀντίστροφος ἁπλοῦν· ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ ἑνὶ μετρεῖται. Τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.

ΚΕΦ. Λ'. Διὰ τί οὐδὲ ὑποδωριστὶ οὐδὲ ὑποφρυγιστὶ οὐκ ἔστιν ἐν τραγῳδίᾳ χορικόν; Η ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον; Ἀλλ' ἀπὸ σκηνῆς· μιμητικὴ γάρ.

ΚΕΦ. ΜΗ'. Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ' ὑποδωριστὶ οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; Η ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ; Ηθος δὲ ἔχει ἡ μὲν

employés dans les chœurs? Peut-être parce que les nomes étaient du ressort des acteurs, qui pouvaient déjà imiter [en artistes] et faire valoir leur voix, de manière que le chant s'allongeait et se variait. La musique alors, comme les paroles, se prêtait aux besoins de l'imitation par ses nombreuses variétés; et même (?) la musique est plus essentiellement imitative que les paroles. Aussi les dithyrambes, lorsqu'ils sont devenus imitatifs, [c'est-à-dire dramatiques,] ont cessé d'avoir des antistrophes comme ils en avaient autrefois. Et la cause de ce changement, c'est que, dans l'origine, les choristes étant des hommes libres, il était difficile d'avoir un grand nombre de gens capables de chanter en acteurs. De là vient qu'on chantait alors des compositions symétriques. Changer souvent [de ton ou de rhythme dans le même morceau] est plus facile à un seul chanteur qu'à plusieurs, plus facile à l'acteur qu'à ceux qui restent dans leur propre caractère (?) : il fallait donc [à ceux-ci] une composition plus simple. Or l'antistrophe est quelque chose de simple : c'est un nombre, c'est une mesure identique [à celle de la strophe]. Voilà aussi pourquoi ce qui se récite sur la scène n'a pas [de strophes et] d'antistrophes, tandis que le chant du chœur en a. L'acteur [proprement dit] est un artiste qui joue un rôle; le chœur a moins ce caractère.

CHAP. XXX. Pourquoi le mode hypodorien et le mode hypophrygien ne servent-ils jamais dans les chœurs tragiques? Peut-être parce qu'ils ne comportent pas l'antistrophe. Au contraire, ces modes conviennent aux morceaux qui se récitent sur la scène; car là il y a imitation, [c'est-à-dire jeu dramatique].

CHAP. XLVIII. Pourquoi les chœurs tragiques ne chantent-ils jamais ni sur le mode hypodorien ni sur le mode hypophrygien? Peut-être parce que ces modes sont les

ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν· (διὸ καὶ ἔν τε (?) τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται·) ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν. Ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. Ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός. Διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ. Ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, (ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική·) [μάλιστα δ' ἡ μιξολυδιστί.] Κατὰ μὲν οὖν ταύτην πασχομέν τι· παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσί· διὸ καὶ αὐτὴ ἁρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ. Ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.

ΚΕΦ. ΛΑ. Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; Ἠ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;

---

moins lyriques, et que le chœur doit surtout être lyrique. [De plus,] le mode hypophrygien a un caractère tout dramatique, et voilà pourquoi dans le *Géryon* [de Nicomaque], la sortie et la prise d'armes sont composées sur ce mode; le mode hypodorien est majestueux et calme, et voilà pourquoi il convient surtout aux airs de cithare. Aussi ces deux modes sont plus propres à ce qui se débite sur la scène qu'aux chants du chœur. Les acteurs [de la scène], en effet, représentent des héros : chez les anciens, les chefs seuls étaient des héros; le peuple, dont se compose le chœur, c'étaient les simples mortels. Aussi les chants d'un caractère plaintif et calme lui conviennent : ce sont là, en effet, les traits de l'humanité. Or les autres modes ont ce caractère (excepté le mode hypophrygien, qui respire l'enthousiasme et le délire bachique); [et le mixolydien le possède au plus haut degré]. L'émotion [d'une âme opprimée] est naturellement d'accord avec ce mode. Or les faibles sont plus sujets à ce genre d'émotion que les puissants, et voilà pourquoi les autres modes conviennent aux chœurs. L'hypodorien et l'hypophrygien sont des harmonies pour l'action, ce qui n'est pas le propre du chœur. Le chœur est un bon parent qui n'agit pas; il prête à ceux qui agissent devant lui sa bienveillance, et rien de plus.

CHAP. XXXI. Pourquoi Phrynichus et les poëtes de ce temps étaient-ils surtout des poëtes lyriques? Peut-être parce que, dans ce temps, les tragédies contenaient beaucoup moins de mètres que de chants lyriques.

COMMENTAIRE

SUR LA POÉTIQUE D'ARISTOTE.

CHAPITRE I.

P. 307. Remarquez combien ces premières lignes rattachent naturellement la Poétique à la Rhétorique ; elles ont d'ailleurs beaucoup d'analogie avec les préambules d'autres ouvrages d'Aristote, par exemple, avec ceux des Météorologiques et des petits traités qui suivent le Traité de l'Ame.

Avec la voix.] C'est la leçon des manuscrits, que j'ai cru devoir conserver, puisqu'elle offre un sens raisonnable dès qu'on traduit σχήματα par les *gestes* (Cf. Morale Nicom. III, 13 : Οἱ χαίροντες τοῖς διὰ τῆς ὄψεως, οἷον χρώμασι καὶ σχήμασι καὶ γραφῇ). J'avoue qu'en lisant δι' ἀμφοῖν (au lieu de διὰ φωνῆς), comme ont fait la plupart des éditeurs, et en traduisant σχήματα par *le trait*, on obtient une symétrie plus satisfaisante entre les deux termes de la comparaison marquée par les mots ὥσπερ — οὕτω. Peut-être aussi les mots ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς sont-ils une annotation marginale qui aura passé dans le texte.

Les dialogues Socratiques.] Athénée, XI, p. 505, cite un passage du traité d'Aristote Sur les Poëtes, où l'auteur faisait à peu près la même observation. Comparez plus haut, p. 121, 122.

Homère et Empédocle.] Plutarque, De la Manière d'écouter les poëtes, chap. 2. « Nous ne connaissons pas une fable sans poésie et sans fiction. Les vers d'Empédocle et de Parménide, les Thériaques de Nicandre et les Sentences de

Théognis sont des discours qui empruntent seulement à la poésie le ton sublime et le mètre, et, en quelque sorte, son char pour ne pas marcher à pied. »

En composant une imitation.] Je suis la leçon des manuscrits. Προθοῖτο est une conjecture ingénieuse, mais inutile, de M. Hermann. Pour Aristote, l'essence de la poésie n'est pas seulement dans l'imitation, mais dans l'*imitation du général;* on peut donc composer une imitation en vers qui ne soit pas de la poésie.

On ne l'appellera pas pour cela un poëte.] Οὐκ ἤδη manque dans plusieurs manuscrits. La leçon οὐχ ἧττον est encore moins autorisée; Batteux, qui l'admet, traduit : « Méritera-t-il moins le nom de poëte ? » Cela me semble bien contraire à la pensée d'Aristote. Si, selon notre philosophe, on n'est pas poëte parce qu'on emploie le vers héroïque ou le distique élégiaque, comment peut-il dire qu'on sera poëte pour avoir amalgamé plusieurs espèces de mètres?

Trois différences.] Le Tasse part de ces trois différences marquées par Aristote, lorsque, dans son deuxième Discours sur l'Art poétique, il s'efforce de montrer, contre l'opinion de quelques critiques ses contemporains, que le roman en vers appartient au même genre de poésie que l'épopée, et que par conséquent il doit se conformer aux mêmes lois, entre autres à la loi de l'unité.

P. 309. L'épopée n'emploie que la prose ou les vers.] « Aristote, dont les jugements sont des lois, dit positivement que l'épopée peut être écrite *en prose ou en vers;* et ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il donne au vers homérique ou vers simple un nom qui le rapproche de la prose, ψιλομετρία, comme il dit de la prose poétique, ψιλοὶ λόγοι. » (Châteaubriand, Préface des Martyrs.) Le grand écrivain n'a pas vu que ψιλός, dans le langage d'Aristote, indique seulement l'absence de tout accompagnement musical; et c'est là précisément ce qui est remarquable ici :

Aristote semble ne pas savoir que les poëmes d'Homère aient jamais été chantés. Homère, cependant, ne connaît pas d'autres poëtes que les *aèdes* ou chanteurs; les *rhapsodes* étaient aussi des chanteurs; or, il y a eu des rhapsodes, et du temps d'Aristote, et longtemps encore après lui. M. de Châteaubriand cite ensuite un témoignage de Denys d'Halicarnasse, qui ne prouve rien pour sa thèse; il eût pu tirer de la Poétique d'autres observations plus décisives contre l'opinion de ceux qui veulent que la poésie ne parle qu'en vers. Voyez plus haut, p. 331.

CHAPITRE II.

P. 311. Il faut bien les représenter.] Les deux mots ἀνάγκη μιμεῖσθαι manquent dans les manuscrits. Aristote offre souvent de pareilles ellipses; je ne pouvais pas être aussi bref dans une traduction.

Polygnote, Pauson, Denys.] Ce sont trois artistes du siècle de Périclès sur lesquels on peut consulter Sillig, Catalogus artificum.

Soit en vers, sans musique.] Le grec dit ψιλομετρίαν, mot qui montre bien que l'adjectif ψιλός marque, d'une manière très-générale, la privation d'une qualité accessoire. Joint à λόγος, il est naturel qu'il désigne *la prose,* comme dans Aristote, Rhétorique, III, 2, où λόγος tout seul est aussi opposé, dans le sens de *prose,* à μέτρον. Cf. les nombreux exemples recueillis par M. Vincent, p. 112 et suiv., de sa Notice déjà citée.

Homère peint les hommes meilleurs.] Ici, comme plus haut, l'adjectif βελτίων manque d'équivalent exact en français. On sent bien qu'il ne s'agit pas de la vertu morale, de l'honnêteté. Les exemples d'Homère cités plus haut p. 310, au bas du texte d'Aristote, expliquent assez bien la pensée du philosophe.

Cléophon.] Voyez sur ce poëte le Recueil des fragments

des poëtes tragiques, par M. Wagner, dans la Bibliothèque Firmin-Didot, p. 99.

Hégémon de Thasos.] Voyez sur ce poëte et sur le genre de poésie dont Aristote veut qu'il ait été l'inventeur, la dissertation de Weland, De præcipuis Parodiarum homericarum scriptoribus, cap. v; l'auteur montre qu'avant Hégémon, Hipponax, Xénophane et l'auteur de la Batrachomyomachie, sans parler des poëtes comiques, avaient écrit des parodies. Peut-être Aristote voulait-il dire que le poëte de Thasos fit, le premier, représenter des parodies homériques en forme de drame.

La Déliade.] Ce poëme, de Nicocharès, n'est connu par aucun autre témoignage; peut-être même faut-il lire dans le texte Δειλιάδα au lieu de Δηλιάδα; ce serait alors quelque poëme plaisant sur la Lâcheté. Cf. Meineke, Hist. crit. comic. græc., p. 253-256.

Le nome.] Sur ce genre de poésie, voyez p. 405, 407, parmi les Extraits des Problèmes.

Il en est de même, etc.] Aristote semble vouloir dire que Timothée dans ses Perses et Philoxène dans ses Cyclopes ont représenté des personnages moins beaux que nature; on peut supposer aussi que le premier faisait ses personnages plus beaux que nature, et le second moins beaux. Ce qui est certain, c'est qu'il existait un drame de l'Ancienne Comédie, intitulé Πέρσαι, et que l'on attribuait vulgairement à Phérécrate (voy. Meineke, livre cité, p. 70); d'où l'on peut conclure que ce sujet avait été traité dans le genre comique. On a des fragments du Cyclope de Philoxène, du Cyclope et des Perses de Timothée. Au reste, le mot Πέρσας, dans le texte grec, est douteux. Tyrwhitt a tiré des variantes des manuscrits la conjecture ὥσπερ Ἀργᾶς (poëte obscur, dont le souvenir est conservé dans Athénée et dans une ancienne vie de Démosthène) qu'adopte après lui M. Hermann.

CHAPITRE III.

Le poëte peut, etc.] Ces divisions de la poésie qui remontent jusqu'à Platon, se retrouvent, après Aristote, dans les extraits de la Chrestomathie de Proclus (Photius, Cod. 239) et dans un grammairien, publié par M. Cramer, Anecdota Græca, t. IV, p. 312, 313. Comparez, plus haut, Histoire de la Critique, p. 93.

P. 313. Les Mégariens.] On sait qu'il y avait aussi une ville de Mégare en Sicile. Voyez M. Brunet de Presle, Recherches sur les Établissements des Grecs en Sicile (Paris, 1845), p. 79, 80; et plus haut, p. 194.

Chionidès.] Les manuscrits portent Χονύδου, ou Χωνύδου, ou Χωνίδου. Je n'ai pu me résigner à admettre cette altération barbare d'un nom qui est bien connu par d'autres témoignages. Voyez Meineke, Hist. crit. com. græc., p. 27 et suiv.

Commenter en détail les assertions contenues dans ce chapitre ne serait rien moins qu'écrire une histoire des origines du drame en Grèce. Sur ce point, nous ne pouvons que renvoyer aux traités spéciaux de Schneider, De Originibus tragœdiæ græcæ (Breslau, 1817); de Grysar, De Doriensium Comœdia (Cologne, 1828); de Meineke, livre cité plus haut; de Boettiger, De quatuor Ætatibus rei scenicæ (p. 326 de ses Opuscules latins); de M. Magnin, Origines du théâtre moderne; de M. Bode, Histoire de la poésie grecque, tome III (Leipzig, 1839-1840); de M. Patin, Études sur les Tragiques grecs, tome I.

Par le verbe πράττειν.] Il est évident qu'ici le texte est mutilé. Il y manque au moins ce qui devait concerner la tragédie. On peut, jusqu'à un certain point, combler cette lacune par un article du Grand Étymologique, où le mot *tragédie* est expliqué soit par le mot τράγος, *bouc*, un bouc étant le prix que recevaient les vainqueurs dans les

anciens concours Dionysiaques, soit par le mot τρύξ, *lie de vin*, ces fêtes étant d'ordinaire célébrées au temps et à l'occasion des vendanges. Comparez avec ce passage une addition à la Vie d'Euripide, publiée par M. Welcker dans le Rheinisches Museum, I, p. 299; Athénée, II, p. 40; Eustathe, sur l'Odyssée, XIV, 463, et le scholiaste de Denys le Thrace, p. 747 des Anecdota græca de Bekker. Schoell (Hist. de la Litt. gr., t. II, p. 4) et d'après lui plusieurs autres ont cru voir dans l'article du Grand Étymologique un témoignage d'Aristote : rien n'est moins démontré.

CHAPITRE IV.

L'homme imite par instinct.] Aristote a consigné la même observation dans ses Problèmes, XXX, 6. Cf. XVIII, 3; Rhétorique, I, 11; III, 10; Métaphysique, I, 1; Analytiques post., I, 1.

Des objets que, etc.] Observations analogues dans Plutarque, De la Manière d'écouter les poëtes, c. III. Cf. Questions symposiaques, V, 1.

P. 315. Qu'à un faible degré.] Ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν. Expression tout aristotélique. Cf. Politique, VIII, 5; De l'Ame, II, 4; Morale Nicom., III, 13; VI, 2; Problèmes, XXX, 10; Hist. des Animaux, VIII, 1.

Qu'on n'ait point vu.] Comparez la Rhétorique, II, 23 fin.

Quant au mètre.] Même observation dans la Rhétorique, III, 8. Comparez sur la différence du mètre et du rhythme la Notice de M. Vincent, p. 197-216.

Genre... iambique.] Comparez sur ce sujet les auteurs cités à propos du chap. III, et, en outre, Liebel, Archilochi iambographorum principis reliquiæ (Vienne, 1818), et les commentateurs d'Horace, sur l'Épître I[re] du livre II, v. 145 et suiv.

Et, dans ce genre, il est le seul.] Je n'ose pas croire ici que ma traduction donne le seul sens convenable. Οὐχ ὅτι

répond ordinairement à ἀλλὰ καί, non à ἀλλ' ὅτι καί. Voyez la Grammaire grecque de Kühner, § 730, et les Idiotismes de Vigier, p. 788, IVe éd. de Hermann.

Le Margitès.] Des auteurs anciens ont déjà douté si ce poëme était réellement d'Homère. Suidas, au mot Πίγρης, atteste qu'on l'attribuait, ainsi que la Batrachomyomachie, à Pigrès d'Halicarnasse. Comparez Harpocration au mot Μαργίτης et le scholiaste d'Aristophane, sur les Oiseaux, v. 914. Cependant Aristote le cite encore, sans exprimer le moindre doute, dans sa Morale, VI, 7.

P. 317. Maintenant la tragédie, etc.] Ce passage a beaucoup tourmenté les interprètes. Nous traduisons simplement le texte vulgaire, sans affirmer qu'il ait précisément le sens profond que lui prête M. de Raumer dans son Mémoire sur la Poétique d'Aristote (voyez plus haut p. 183, où j'ai omis de remarquer que ce Mémoire se trouve aussi dans le Recueil de l'Académie de Berlin). « Aristote ne juge point à propos d'entrer dans cette question, que peut-être il traitait dans ce que nous avons perdu. Au reste, cette réserve à prononcer marque un esprit très-sage, qui ne veut poser ni les bornes de l'art ni celles du génie. » (La Harpe, Analyse de la Poétique d'Aristote.) Eût-il toutefois adopté ce jugement de Saint-Évremond? « Il faut convenir que la Poétique d'Aristote est un excellent ouvrage; cependant il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations et tous les siècles. Descartes et Gassendi ont découvert des vérités qu'Aristote ne connaissait pas. Corneille a trouvé des beautés pour le théâtre qui ne lui étaient pas connues. Nos philosophes ont remarqué des erreurs dans sa Physique. Nos poëtes ont vu des défauts dans sa Poétique, pour le moins à notre égard, toutes choses étant aussi changées qu'elles le sont. » (Saint-Évremond, De la Tragédie ancienne et moderne.) Voyez plus haut, p. 177.

Les chanteurs de dithyrambes.] Sur l'origine et la valeur

primitive de ce mot, on peut consulter un savant mémoire de M. Welcker, dans les Annales de l'Institut archéologique, 1829, p. 398, 401 et suiv. Le mot ἐξάρχειν se trouve en ce sens dans un fragment dithyrambique d'Archiloque, n° 39, éd. Liebel (Athénée, XIV, p. 628). Sur les chants phalliques, voyez Hésychius au mot Ἰθύφαλλοι; Athénée, XIV, p. 622; le schol. d'Aristophane, sur les Chevaliers, v. 622.

Aidant à ses progrès naturels.] Dacier : « chacun ajoutant quelque chose à leur beauté, à mesure qu'on découvrait ce qui convenait à leur caractère. » Batteux donne à peu près le même sens. J'ai cru me rapprocher davantage de la pensée d'Aristote en me rapprochant davantage de son texte. Les mots ηὐξήθη et προαγόντων, rappellent cette phrase, analogue pour le sens, du dernier chapitre des Réfutations des sophistes, où Aristote revendique si noblement l'honneur d'avoir presque fondé la Logique : Οἱ μὲν γὰρ τὰς ἀρχὰς εὑρόντες παντελῶς ἐπὶ μικρόν τι προήγαγον· οἱ δὲ νῦν εὐδοκιμοῦντες παραλαβόντες παρὰ πολλῶν οἷον ἐκ διαδοχῆς τῶν κατὰ μέρος προαγαγόντων, οὕτως ηὐξήκασι.

Ce fut Eschyle qui, le premier, etc.] Diogène Laërce, III, 56, rapporte, en effet, que le chœur figura d'abord seul dans les Dionysiaques, que Thespis y ajouta un *acteur*; puis Eschyle un second (ce qui permit d'appeler *protagoniste* le premier ou le principal des deux); puis Sophocle un troisième. Cf. Suidas, au mot Σοφοκλῆς. On peut voir encore la diss. de Hermann sur les Euménides (volume II de ses Opuscules) et celle de Sommerbrodt, De Æschyli re scenica (Lignitz, 1848).

Décora la scène de peintures.] Vitruve, De Architectura, VII, Præf. Cf. Letronne, XVIII[e] Lettre d'un Antiquaire à un artiste. (Paris, 1835.)

Au genre satyrique.] Voyez plus haut, p. 209.

Plus de grandeur et de sévérité.] Dacier : « Enfin elle ne reçut que fort tard la grandeur et la gravité qui luy sont convenables, car elle ne se deffit qu'avec peine de ses petits

sujets et de son style burlesque, qu'elle avoit retenu de ces pièces satyriques, d'où elle sortoit. » Batteux : « On donna aux fables plus de grandeur, et au style plus d'élévation. Ce qui toutefois se fit assez tard; car l'un et l'autre se ressentirent assez longtemps des farces satyriques dont la tragédie tirait une partie de son origine. » M. Tycho Mommsen (Journal Philologique publié par MM. Bergk et Cæsar, Cassel, 1845, n. 16 du Supplément), s'appuyant sur le sens du mot μέγεθος aux chap. VII et XVIII de la Poétique, propose de mettre ici un point après μύθων, et il traduit, en conséquence : « Tres histriones et scenæ picturam invenit Sophocles, ad hoc justum ambitum ex parvis fabularum argumentis oriundum fecit. Etiam a dictione ridicula sero liberata (tragœdia) magnificentior evasit. » Même après avoir lu les raisonnements dont il appuie cette conjecture, il faut beaucoup d'indulgence pour reconnaître avec lui dans le texte d'Aristote une allusion aux trilogies tragiques d'Eschyle, et une confirmation du témoignage de Suidas que nous avons cité plus haut, p. 208. Si on traduit μέγεθος par *longueur*, ce texte peut néanmoins se passer de correction; mais de toute façon ne faut-il pas renoncer à lui donner un sens historique trop précis? Quant au fait même qu'on s'étonne de voir négligé par Aristote dans sa Poétique, voici un nouveau témoignage qui vient le confirmer, et qui réfute, par conséquent, l'opinion de M. Karsten rappelée plus haut, p. 208, note : c'est une didascalie des Sept devant Thèbes, d'Eschyle, que vient de publier M. J. Franz, dans un programme académique de l'Université de Berlin, et que je ne connaissais pas quand j'écrivais l'Histoire de la Critique. Ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγενίδου, ὀλυμπιάδι οη̅. Ἐνίκα (s. ent. Eschyle) Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Σφιγγὶ σατυρικῇ. Δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς. Τρίτος Πολυφράδμων Λυκουργίᾳ τετραλογίᾳ. La trilogie tragique d'Eschyle était donc composée précisément comme le conjecturait, en 1819, M. Hermann

(voyez ses Opuscules, t. II, p. 314). Quant au mot τετραλογία voyez encore le schol. d'Aristophane, sur les Oiseaux, v. 282; sur les Fêtes de Cérès, v. 135; sur les Grenouilles, v. 1124.

On en fait beaucoup, etc.] Cf. Rhétorique, III, 1 et 8. J'ai réuni quelques exemples de ces vers mêlés, sans le savoir, à la prose, dans mes notes sur le IIIe fragment de Longin. On pourra consulter, en outre, la première note de M. Stiévenart sur le plaidoyer de Démosthène contre Néæra, et surtout J. Foster, An Essay on the different nature of Accent and Quantity, 3e éd. (Londres, 1820), p. 86, 87, qui a recueilli des hexamètres même dans le Nouveau Testament.

Du ton familier.] Ἁρμονίας, dit le grec. On lirait plus volontiers ἑρμηνείας. Voyez Démétrius, l. c., § 1.

CHAPITRE V.

P. 319. Il est évident que ce chapitre ne contient plus aujourd'hui les développements qu'Aristote avait écrits sur le Ridicule. Voyez plus haut, p. 192-194, et la Rhétorique, I, 11, fin; III, 18.

Ni douloureuse, ni destructive.] Ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, expressions tout aristotéliques, qu'on retrouve avec de légères variantes : Rhétorique, II, 5, 8, 11; Morale Nicom., VI, 5; Morale Eudém., III, 1; Analytiques post., II, 9; Topiques, VIII, 8. Aristote, à proprement dire, ne définit pas ici la comédie. Un grammairien publié par M. Cramer (Anecdota Paris., I, p. 403) nous en donne la définition suivante, évidemment calquée sur celle de la tragédie qu'on lira plus bas au chapitre VI : Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου (l. γελοίας καὶ ἀνωδύνου?), μεγέθους τελείου, χωρὶς ἑκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἴδεσι, δρῶντος (l. δρώντων) καὶ [οὐ] δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν· ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα· γίνεται δ' ὁ γέλως ἀπὸ, etc.; suit une énumération des sources du ridicule qui pourrait bien provenir aussi, plus ou moins directement,

de quelque livre d'Aristote. L'auteur avait aussi sous les yeux le VI[e] chapitre de la Poétique quand il écrivait ces lignes sur la tragédie : Ἡ τραγῳδία ὑφαιρεῖ τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ ὅτι (?) συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου· ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.

Sur le ridicule dans l'Art, voir d'ingénieuses considérations de Lessing, *Laocoon*, § 23. M. V. Hugo, dans un manifeste célèbre (Préface du Cromwell), a dit en parlant du *grotesque* : « Voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et comme une condition de plus dans l'être, modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'Art. Ce type, c'est le grotesque; cette forme, c'est la comédie. » Et plus bas : « La comédie passe *presque inaperçue* dans le grand ensemble épique de l'antiquité. A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées cachés dans sa peau de lion. » Mais plus de cent poëtes comiques, parmi lesquels Aristophane, Antiphane, Alexis, Ménandre, Philémon; plusieurs milliers de comédies, parmi lesquelles tant de chefs-d'œuvre; enfin, la définition si nette et si précise d'Aristote, suffisent bien pour faire *apercevoir* dans l'antiquité cet élément du comique dont on fait honneur au moyen âge et aux temps modernes!

« Aristote définit simplement la comédie une imitation de personnes basses et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me satisfait pas. » (Corneille, Premier discours.) — « Corneille a bien raison de ne pas approuver la définition d'Aristote et probablement l'auteur du Misanthrope ne l'approuva pas davantage. Apparemment Aristote était séduit par la réputation qu'avait usurpée ce bouffon d'Aristophane, bas et fourbe lui-même, et qui avait

toujours peint ses semblables. Aristote prend ici la partie pour le tout, et l'accessoire pour le principal. Les principaux personnages de Ménandre, et de Térence son imitateur, sont honnêtes. Il est permis de mettre des coquins sur la scène, mais il est beau d'y mettre des gens de bien. » (Voltaire.) — Ni Corneille, ni Voltaire n'ont mis une bonne définition à la place de celle qui les satisfait si peu. « La comédie est l'imitation des mœurs, mise en action : imitation des mœurs, en quoi elle diffère de la tragédie et du poëme héroïque; imitation en action, en quoi elle diffère du poëme didactique moral et du simple dialogue. » (Marmontel.) Voilà qui s'éloigne bien d'Aristote; l'auteur s'en rapproche lorsqu'il veut justifier sa définition en la développant. « La malice naturelle aux hommes est le principe de la comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeants pour exciter la compassion, ni assez révoltants pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire si elles sont peintes avec finesse; elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappants qu'inattendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule la comédie tire sa force et ses moyens. » (Éléments de littérature au mot *Comédie.*) C'est vraiment commenter notre philosophe.

Donna le chœur.] Voyez plus haut p. 14.

Ne dépendaient que d'eux-mêmes.] Eustathe sur l'Iliade, X, 230, d'après l'autorité du second Denys d'Halicarnasse, dit que ce mot ἐθελοντής s'appliquait aux poëtes qui, n'ayant pas *reçu un chœur* de l'archonte, pourvoyaient d'eux-mêmes à la représentation de leurs pièces.

Le prologue.] Il est en effet assez difficile d'imaginer ce que peut-être cette invention des prologues, ce mot n'ayant pas d'autre sens dans Aristote que le sens défini au cha-

pitre XII de la Poétique ; mais est-ce une raison suffisante pour changer dans le texte προλόγους en λόγους contre l'autorité des manuscrits? D'ailleurs M. Hermann, auteur de cette conjecture, et M. Ritter qui l'adopte ne remarquent pas que de la leçon λόγους il résulte une sorte de contradiction avec ce qui sera dit plus loin sur Cratès. Comparez plus haut p. 139, n. 3, et ci-dessous le commentaire sur le chapitre XII, p. 441.

Épicharme.] « Le premier, dit un grammairien anonyme qui semble puiser à une bonne source, Épicharme s'appropria, par de nombreuses innovations dans la pratique de l'art, la comédie auparavant dispersée (c'est-à-dire dont on ne trouvait que des éléments épars sur divers points de la Grèce). Sa poésie était surtout riche en inventions, sentencieuse et travaillée. » Voyez Meineke, Hist. crit. p. 535. Quant à Phormis, on ne lui attribue guère que des innovations relatives à la mise en scène. Voyez Grysar, livre cité, p. 74.

Une révolution du soleil.] « De l'aveu des Grecs l'action théâtrale pouvait comprendre une *demi*-révolution du soleil, c'est-à-dire un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures, etc. » (Marmontel, au mot *Unité*.) Dans quel auteur grec le critique français a-t-il lu cette règle sur la durée de l'action théâtrale? Le précepte d'Aristote est loin d'avoir cette précision. Mais comme il a servi de texte à une foule de discussions qui n'ont pas été sans influence sur l'art dramatique, particulièrement en France, on lira peut-être avec intérêt quelques extraits des controverses qui s'y rapportent.

« Il suffit, dit Lopez de Véga, de s'attacher à l'unité d'action et d'éviter l'épisode, en sorte qu'il n'y ait rien d'étranger et qui nous tire du sujet principal ; c'est-à-dire qu'on n'en puisse détacher aucune partie, sans que la pièce tombe en ruine. Il ne faut pas s'embarrasser de la règle des vingt-

quatre heures, ni déférer sur cela au sentiment d'Aristote. Nous lui avons déjà perdu le respect en mêlant les grands sentiments du tragique aux bas sentiments de la comédie. Il n'y a qu'à faire passer l'action dans le moins de temps qu'on pourra; à moins que le poete n'eût voulu traiter une histoire qui durât quelques années. En ce cas, il n'aura qu'à les faire couler dans l'intervalle des actes. Il pourra aussi, s'il y est forcé, faire faire tel chemin qu'il lui plaira à ses personnages. Cela est assez choquant, je l'avoue; mais ceux qui le trouvent mauvais, n'ont qu'à n'y pas aller voir. O combien de gens tombent des nues, quand ils voient employer des années à ce qui doit avoir pour bornes l'espace d'un jour artificiel; car on ne veut pas même se relâcher sur cela à un jour mathématique. Et à considérer qu'un Espagnol, assis fort à son aise, se met à tempester dès que la comédie dure plus de deux heures, quand il s'agirait même de représenter ce qui s'est passé depuis la Genèse, jusqu'au jugement final, je trouve que si c'est un moyen de lui plaire, il est juste de s'y tenir. » (Lopez de Véga, Arte nuova de hacer comedias en este tiempo, publié à Madrid en 1621, et traduit un peu librement en français dans le recueil intitulé : Pièces fugitives d'histoire et de littérature (Paris, 1704, p. 256). Nos critiques français sont bien autrement scrupuleux sur la question des unités. A cet égard il est curieux de voir comment la rigueur des préceptes d'Aristote va s'exagérant dans l'esprit de ses imitateurs. Vauquelin de La Fresnaye écrit, à la fin du XVIe siècle (Poétique, l. II, p. 50, éd. 1612) :

Or comme eux l'héroïc, suivant le droit sentier,
Doit son œuvre comprendre *au cours d'un an entier;*
Le tragic, le comic, dedans une journée
Comprend ce que fait l'autre au cours de son année.
Le théâtre *jamais ne doit* être rempli
D'un argument plus long que d'un jour accompli,

Et *doit* une Iliade, en sa haute entreprise,
Être au cercle d'un jour ou guère plus comprise.

Cependant Pierre de Loudun, dans sa Poétique publiée en 1599 argumente formellement contre la règle des vingt-quatre heures. (M. Sainte-Beuve, Poésie fr. au XVIe siècle, p. 303, 307, 313.) La Mesnardière, Poétique, chap. v, p. 48, permet d'outre-passer, pour la tragédie, les vingt-quatre heures, à condition toutefois que ce soit « pour attraper quelque incident qui mérite d'être acheté par une infraction si légère. » L'abbé D'Aubignac propose de traduire ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν par « ou de changer un peu ce temps » (du jour à la nuit ou de la nuit au jour) : et il tient fort à sa nouvelle explication (Pratique du Théâtre, p. 111); et un peu plus haut il discute sérieusement s'il ne serait pas question dans Aristote d'un *jour polaire*. La traduction de ce passage par M. de Norville (1671) montre combien alors les esprits étaient prévenus sur ce sujet et disposés à interpréter Aristote dans le sens de leurs théories : « La tragédie commence et termine son action en un jour ou en une nuit autant que faire se peut : *et si le fort de l'action se passe dans l'un de ces temps elle anticipera bien peu sur l'autre.* » Après avoir observé que les trois grands tragiques de la Grèce se conforment à l'unité de temps, D'Aubignac ajoute : « .... leur exemple fut négligé par la plupart des poëtes qui les suivirent de près, comme nous l'apprenons d'Aristote qui blâme plusieurs de son temps de ce qu'ils donnaient à leurs poëmes une trop longue durée, ce qui semble l'avoir obligé d'en écrire la règle ou plutôt de la renouveler sur le modèle de ces anciens. » (Pratique du Théâtre, II, 7.) C'est précisément le contraire qu'atteste notre philosophe. Je relève cette erreur de D'Aubignac, parce qu'elle fournit l'occasion de remarquer que la règle de l'unité de temps paraît avoir été le produit de réflexions tardives faites sur ce sujet par les

poëtes et les critiques. En Grèce comme dans l'occident moderne, la licence a précédé les règles.

Quant à l'unité de lieu, que nos vieux auteurs de Poétiques ont souvent déterminée d'une manière assez ridicule (La Mesnardière, Poétique, p. 419; cf. Sainte-Beuve, Poésie fr. au XVIe siècle, p. 328), D'Aubignac affirme que si les *demi-savants* doutent sur ce point, les savants n'hésitent pas; que si Aristote n'en a rien dit, c'est que la chose allait d'elle-même. Il fait pourtant, à cet égard, quelques pages plus haut, un aveu curieux à recueillir. « Mais une chose bien plus étrange et pourtant très-véritable, j'ai vu des gens qui travailloient depuis longtemps au théâtre lire ou voir un poëme par plusieurs fois, sans reconnoître *ni la durée du temps ni le lieu de la scène*, ni la plupart des circonstances des actions les plus importantes, pour en découvrir la vraisemblance. » (Pratique du Théâtre, II, 2. Cf. c. VI.) C'est apparemment que l'espèce de vraisemblance qu'on recherche par l'unité de lieu et par celle de temps est, en réalité, la plus indifférente pour l'esprit du spectateur. Corneille, qui s'est tant préoccupé de ces questions, est, au témoignage de D'Aubignac, le premier poëte français chez qui l'unité de lieu soit rigoureusement gardée. On ne peut voir sans quelque peine la torture qu'un si grand esprit s'impose pour satisfaire à cette règle chimérique (Troisième Discours sur le poëme dramatique). Mais les libres penseurs du XVIIIe siècle n'osent pas davantage secouer ces scrupules. Marmontel écrit : « La même continuité d'action qui, chez les Grecs, liait les actes l'un à l'autre et qui forçait l'unité de temps, n'aurait pas dû permettre le changement de lieu; les Grecs ne laissaient pourtant pas de se donner quelquefois cette licence, comme on le voit dans les Euménides, etc. » — « On n'a pas toujours ni partout reconnu comme indispensable la règle des unités : on sait que sur le théâtre anglais et sur le théâtre espagnol elle est violée en tout point

et contre toute vraisemblance. Il en était de même sur notre théâtre avant Corneille; et non-seulement l'unité de lieu n'y était pas observée, mais elle y était interdite. Le public se plaisait aux changements de scène; il voulait qu'on le divertît par la variété des décorations, comme par la diversité des incidents et des aventures; et lorsque Mairet donna la Sophonisbe, il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'observer l'unité de lieu. » (Éléments de Littérature, au mot *Unité*). Voltaire lui-même, que les nouveautés cependant n'effrayaient guère : « La scène du Cid est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormas, tantôt dans la ville. L'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc. Car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine. » (Commentaire sur le Cid. Comparez les remarques sur Cinna, acte II, scène I.) Enfin, l'élève de Voltaire, Frédéric-le-Grand, dans son ouvrage, De la Littérature allemande (vol. III, p. 92 de ses OEuvres. Berlin, 1781) : « Vous entrez dans un de ces spectacles d'Allemagne, et vous assistez à la représentation d'une pièce de Shakspeare. Vous voyez là un public se pâmer d'aise en entendant une de ces farces ridicules et dignes des sauvages du Canada. Je les appelle ainsi, parce qu'elles pèchent contre toutes les règles du théâtre. Car ces règles ne sont pas arbitraires; vous les trouvez dans la Poétique d'Aristote (?), où l'unité de lieu, l'unité de temps et l'unité d'intérêt sont prescrites comme le seul moyen de rendre la tragédie intéressante : au lieu de ce que, dans ces pièces anglaises, la scène dure un espace de quelques années. »

Métastase, dans ses Extraits de la Poétique d'Aristote

(OEuvres, 1782, t. XII), c. v, attaque les deux unités de temps et de lieu en s'appuyant sur des exemples du théâtre grec et du théâtre latin. Le célèbre Manzoni les combat non moins victorieusement par une savante analyse des conditions de l'action dramatique et de l'intérêt théâtral, dans son Dialogue et dans sa Lettre sur les unités de temps, de lieu, etc., imprimés à la suite des tragédies de Manzoni (Paris, 1830, in-12), et à la suite de la traduction de ces tragédies par M. Fauriel (Paris, 1834).

CHAPITRE VI.

P. 321. La tragédie est, etc.] On a écrit des volumes à propos de cette définition. Voyez, entre autres, la Poétique de Scaliger, livre V, chap. 6; les auteurs analysés par Goujet, Bibliothèque française, tom. III, p. 180-240; Batteux, Principes de la Littérature, V^{e} traité; et l'article *Tragédie* dans les Éléments de Littérature de Marmontel. Τραγῳδία [ἐστὶ] βίων καὶ λόγων ἡρωϊκῶν μίμησις ἔχουσα σεμνότητα μετ' ἐπιπλοκῆς τινός, dit plus simplement le Grammairien publié par M. Cramer, Anecdota gr., tom. IV, p. 311 et suiv. Voici comment la définition d'Aristote, extraite en arabe par Averroès, est traduite en latin d'après l'arabe (Cf. plus haut, p. 299), par Hermann l'Allemand (fol. 42, recto, de l'éd. de Venise, 1481) : « Terminus substantialis sive intelligere faciens substantiam artis laudandi est quoniam ipsa est assimilatio et repræsentatio operationis voluntariæ virtuosæ completæ quæ habet potentiam universalem in rebus virtuosis non potentiam particularem in una quaque rerum virtuosarum. Repræsentatio, inquam, quæ generat in animabus passiones quasdam temperativas ipsarum ad miserandum aut timendum aut ad cæteras consimiles passiones quas inducit et promovet per hoc quod imaginari facit in virtuosis de honestate et munditia. » Plus bas, voici comment sont résumées les six parties constitutives de la tragédie : « Oportet

ut tragœdiæ id est artis laudandi partes sex sint. Seu sermones fabulares repræsentativi et consuetudines et metrum seu pondus et credulitas et consideratio et tonus. » Dans ce latin, Aristote est absolument méconnaissable, et de tels textes ne méritent aujourd'hui d'être exhumés que comme un témoignage historique de l'altération de certaines doctrines grecques dans leur transmission en occident par la science arabe. Au reste, on pardonnera au pauvre Hermann la barbarie inintelligible de son langage, si on en rapproche la traduction française des mêmes passages, faite en 1671 par M. de Norville (p. 24, 25 et 28).

La Mesnardière, Poétique, chap. III : « Disons avec Aristote accommodé à nostre usage : La tragédie est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complète, de grande importance et de raisonnable grandeur ; non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances, qui produit par elle-même la terreur et la pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvements de l'âme. » Racine est plus exact dans cette traduction, écrite à la marge d'un exemplaire de la Poétique : « La tragédie est donc l'imitation d'une action grave et complète, et qui a sa juste grandeur. Cette imitation se fait par un discours, un style composé pour le plaisir, de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste et agisse séparément et distinctement. Elle ne se fait point par récit, mais par une représentation vive, qui, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison. » Sur cette purgation des passions, voyez plus haut, p. 180 et suiv. — Sur la terreur et la pitié, comparez : Rhétorique, II, 5 et 8 ; Morale Nicom., II, 4.

Le Fontaine a inséré à la fin du premier livre de sa Psyché une comparaison de la comédie et de la tragédie, qui mérite

encore aujourd'hui d'être lue pour quelques observations délicates et quelques traits ingénieux. Nous n'en citerons que les lignes suivantes : « Il s'en faut bien que la tragédie nous renvoie chagrins et mal satisfaits, la comédie tout à fait contents et de belle humeur ; car si nous apportons à la tragédie quelque sujet de tristesse qui nous soit propre, la compassion en détourne l'effet ailleurs, et nous sommes heureux de répandre pour les maux d'autrui les larmes que nous gardions pour les nôtres. La comédie, au contraire, nous faisant laisser notre mélancolie à la porte, nous la rend lorsque nous sortons. Il ne s'agit donc que du temps que nous employons au spectacle et que nous ne saurions mieux employer qu'à la pitié..... La pitié est un mouvement charitable et généreux, une tendresse de cœur, dont tout le monde se sait bon gré..... Voilà donc déjà un plaisir qui se rencontre en la tragédie et qui ne se rencontre pas en la comédie. »

Tandis que d'autres ont la musique.] C'est-à-dire la musique unie aux vers.

Par les mœurs et les pensées.] Mêmes distinctions dans la Morale à Nicomaque, fin du livre Ier.

P. 323. Et il n'y a rien au delà.] De même, Rhétorique, I, 2 : Καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν πως. Physique, III, 1 : Ὥστε οὐδὲ κίνησις οὐδὲ μεταβολὴ οὐδενὸς ἔσται παρὰ τὰ εἰρημένα, μηδενός γε ὄντος παρὰ τὰ εἰρημένα.

C'est par l'action qu'on est heureux ou malheureux.] Observation que l'on retrouve souvent dans Aristote, surtout dans ses traités de morale. Voyez aussi dans la Physique, II, 6, un chapitre tout classique sur ce sujet.

Non une manière d'être.] Je traduis ποιότης selon le sens qu'Aristote lui-même donne à ce mot dans les Catégories, chap. VIII, où il dit que la ποιότης comprend comme espèces l'ἕξις et la διάθεσις. Cf. Métaphysique, IV, 14.

La fin est ce qu'il y a de plus important.] Τέλος. Voyez

l'analyse qu'Aristote lui-même donne des divers sens de ce mot, dans la Métaphysique, IV, 16 et 17, vol. I, p. 187, trad. fr. de MM. Pierron et Zévort.

Des auteurs modernes.] Voilà une de ces observations qu'il nous est impossible de vérifier aujourd'hui que toutes les tragédies des poëtes contemporains d'Aristote sont perdues.

P. 325. Les anciens poëtes.] Batteux : « On en peut juger par les premières tragédies. » Dacier dit plus longuement, mais plus clairement : « C'est une expérience que presque tous les anciens poëtes ont faite. »

En étalant les plus belles couleurs.] Aristote, Sur la Génération des animaux, II, 6 : Ἄπαντα δὲ ταῖς περιγραφαῖς διορίζεται πρότερον, ὕστερον δὲ λαμβάνει τὰ χρώματα, καὶ τὰς μαλακότητας, καὶ τὰς σκληρότητας, ἀτεχνῶς ὥσπερ ὑπὸ ζωγράφου τῆς φύσεως δημιουργούμενα· καὶ γὰρ οἱ γραφεῖς ὑπογράψαντες ταῖς γραμμαῖς οὕτως ἐναλείφουσι τοῖς χρώμασι τὸ ζῷον. Cf. De l'Ame, II, 7.

Le simple trait d'une figure.] Pline, Hist. nat. XXXV, 10, § 36 : Parrhasius... primus symmetriam picturæ dedit, primus argutias vultus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus. Hæc est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere et media rerum, est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se extremitas ipsa debet et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quæ occultat. » Plutarque n'est pas tout à fait d'accord sur ce point avec Aristote et Pline l'Ancien. « Les poëtes font bien des mensonges souvent avec intention, souvent aussi sans le vouloir. Avec intention, parce que pour le plaisir et le charme de l'oreille, qu'ils recherchent presque tous, la fiction leur paraît moins sévère que la vérité. En effet, ni

le mètre, ni les figures, ni la pompe du style, ni la justesse des métaphores, ni l'harmonie, ni le nombre ne sauraient avoir autant de douceur et de grâce qu'une fable bien conduite. Aussi, comme dans la peinture, le coloris fait plus que le dessein, par sa ressemblance avec la figure humaine et par l'illusion qu'il produit, de même, en poésie, une fiction probable nous frappe et nous plaît beaucoup plus qu'un arrangement pompeux de vers et de mots sans action et sans fable. Voilà pourquoi Socrate, voulant se faire poëte après avoir été toute sa vie l'athlète de la vérité, et par cela même pauvre inventeur de fictions, mit en vers les fables d'Ésope, ne pensant pas qu'il pût y avoir de poésie sans fiction. » (De la Manière d'entendre les poëtes, chap. VI)

C'est l'affaire de la politique.] Ce passage est fort obscur. On serait tenté de croire qu'Aristote parle des orateurs plutôt que des poëtes. M. Ritter n'hésite pas à considérer comme une interpolation tout le morceau qui s'étend depuis παραπλήσιον jusqu'à la fin du chapitre. On en retrouve, il est vrai, quelques idées dans la Rhétorique, III, 16. Dacier et Batteux opposent les mots πολιτικὸς et ῥητορικὸς comme *familier* et *oratoire*. Mais Aristote fait précisément honneur à Euripide d'avoir le premier introduit dans la tragédie des mots du langage familier (Rhétorique, III, 2); ce langage ne pouvait donc être un caractère des anciens poëtes. Il est plus probable qu'Aristote oppose le caractère sérieux et sincère de l'ancienne éloquence, soit en vers, soit en prose, à l'éloquence plus savante, mais moins naturelle, dont les rhéteurs donnaient les préceptes et l'exemple. Quant à οἱ ἀρχαῖοι, c'est une expression fréquente dans Aristote, et qui se détermine d'ordinaire par le sujet dont traite le philosophe. Voyez des exemples : Métaphysique, XIV, fin, οἱ ἀρχαῖοι ὁμηρικοί. (Cf. XII, 1.) Réfut. des sophistes, c. XIV : οἱ ἀρχαῖοι πάντες. Politique, VIII, 3 : οἱ ἐξ ἀρχῆς et οἱ ἀρχαῖοι, etc.

La cinquième partie.] Le grec dit πέντε où on attendrait τὸ πέμπτον. Cela vient peut-être de quelque abréviation, comme έ, que l'inadvertance d'un copiste aura interprétée par le nom cardinal au lieu du nom ordinal : en effet, après ce qui précède, il ne restait pas *cinq* parties, mais *deux* seulement à énumérer.

P. 327. Il est étranger à l'art.] Aristote trouve ici un commentateur inattendu : « La vérité du théâtre et le rigorisme du vêtement sont-ils aussi nécessaires à l'art qu'on le suppose? Les personnages de Racine n'empruntent rien de la coupe de l'habit : dans les tableaux des premiers peintres, les fonds sont négligés et les costumes inexacts. Les Fureurs d'Oreste ou la Prophétie de Joad, lues dans un salon par Talma en frac, faisaient autant d'effet que déclamées sur la scène par Talma en manteau grec ou en robe juive. Iphigénie était accoutrée comme madame de Sévigné, lorsque Boileau adressait ces beaux vers à son ami :

> Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
> N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
> Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
> N'en a fait sous son nom verser la Champmeslé.

Cette correction dans la représentation de l'objet inanimé, est l'esprit des arts de notre temps : elle annonce la décadence de la haute poésie et du vrai drame, etc. » (Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, IVe vol., 1802.)

CHAPITRE VII.

Nous avons établi.] Κεῖται ἡμῖν. Le même verbe se retrouve dans le même sens : Métaphysique, VIII, 4; Topique, VIII, 14; ὑπόκειται, Économique, I, 3.

Commencement-milieu-fin.] Voyez des subtilités analogues dans les Problèmes, XVIII, 3. Cf. Analyt. pr. I, 4; Métaph. IV, 1.

N'est beau que, etc.] Comparez la Politique, VII, 4, et plus haut, p. 163 et suiv.

Un animal très-petit, etc.] Comparez le traité De la Sensation, chap. III et IV. « Ce sont là des idées du beau puisées dans l'observation, et uniquement relatives à la constitution de nos organes physiques ou à notre capacité morale. L'application qu'Aristote en fait à la poésie dramatique est cependant très-remarquable. » (A. W. Schlegel, Cours de Litt. dram., x[e] leçon.)

Comme on fait ailleurs.] Ποτέ et ἄλλοτε, marquant le *lieu*, non le *temps*, font la principale difficulté de ce passage. On trouve cependant un exemple d'ἄλλοτε pris en ce sens. (H. Estienne s. v.) Sur l'usage de la clepsydre dans les tribunaux, voyez Adam, Antiquités grecques, t. I, p. 180, de la trad. fr. 2[e] édit., et comparez, sur la durée des représentations théâtrales à Athènes, les auteurs cités dans la note C à la fin de ce volume. Dacier : « Comme on dit que cela se pratiquait autrefois. » Batteux : « ...la clepsydre dont on dit qu'on s'est beaucoup servi autrefois, *je ne sais en quel temps.* » C'est outrer le sens du mot φασί et supposer chez Aristote l'aveu d'une ignorance qui serait bien étrange. Φασί peut s'appliquer, comme *aiunt* et *dicunt* en latin, à des faits dont la certitude n'inspire aucun doute.

P. 329. Pourvu qu'on en puisse saisir l'ensemble.] « Ces expressions sont certainement très-favorables à Shakspeare et aux auteurs qui ont composé des pièces de théâtre romantiques; car on ne peut leur reprocher d'avoir rassemblé en un seul tableau une plus grande quantité d'objets et d'événements que n'ont fait les poëtes grecs, s'ils ont su conserver à leurs compositions l'unité et la clarté nécessaires; et c'est là, comme nous le verrons, ce qu'ils ont réellement fait. » (Schlegel, Ibid.)

CHAPITRE VIII.

D'une variété infinie.] τῷ γ' ἑνί pour τῷ γένει est une heureuse conjecture de Vettori que beaucoup d'éditeurs ont adoptée. De même, Physique, II, 5 : Ἄπειρα γὰρ ἂν τῷ ἑνὶ συμβαίη. M. Hermann transporte ici après συμβαίνει les mots ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασίν, qui nous embarrassaient tant au chap. VII : c'est un moyen trop commode, pour un homme d'esprit, de corriger Aristote.

L'Héracléide.] Il y avait une Héracléide de Cinéthon qui est citée par le scholiaste d'Apollonius de Rhodes, I, 1357, et une de Pisandre, dont on a quelques fragments, sans parler d'autres poëmes sur le même sujet, mais qui sont peut-être postérieurs en date à la Poetique d'Aristote Voyez Düntzer, Fragments de la Poésie épique gr. (Cologne, 1840), p. 59.

La Théséide.] Le plus ancien des poëmes ainsi intitulés paraît être celui que citent Plutarque (Vie de Thésée, c. XXVIII) et Aristote. On n'en connait pas l'auteur. Ceux de Diphilus et de Nicostrate ou Pythostrate sont d'une date incertaine. Voyez Düntzer, livre cité, et W. Müller, de Cyclo Græcorum epico (Leipzig, 1829), p. 64.

Au moment de la réunion des Grecs.] Cet épisode était traité dans les Chants Cypriaques, dont le grammairien Proclus nous a conservé une analyse, et dans un poëme intitulé Palamedea, que cite un scholiaste d'Homère (sur l'Iliade, II, 761) publié par M. Cramer, Anecdota gr. I, p. 277.

Sur la question que soulève cette assertion d'Aristote, voyez la note D, § 1, à la fin du volume. Je transcris ici, comme termes de comparaison, les traductions de Dacier, de Batteux et de Chénier. Dacier : « En composant son Odyssée, il n'y a pas fait entrer toutes les aventures d'Ulysse ; par exemple, il n'a pas mêlé la blessure qu'il reçut sur le

Parnasse avec la folie qu'il feignit lorsque les Grecs assembloient leur armée; car de ce que l'une est arrivée, il ne s'ensuit ny nécessairement ny vraysemblablement que l'autre doive arriver aussi; mais il a employé tout ce qui pouvoit avoir rapport à une et même action, comme est celle de l'Odyssée. » Batteux : « Il s'est bien gardé d'employer dans son Odyssée toutes les aventures d'Ulysse, comme sa folie simulée, sa blessure au mont Parnasse, dont l'une n'est liée à l'autre ni nécessairement ni vraisemblablement. Mais il a rapproché tout ce qui tenait à une seule et même action, et il en a composé son poëme. » Chénier : « En composant l'Odyssée, il n'a point chanté toute la vie d'Ulysse, ni la blessure qu'il reçut d'un sanglier sur le mont Parnasse, ni la folie qu'il affecta lorsqu'on rassemblait l'armée. Ces choses n'étant point des parties nécessaires ou vraisemblables, Homère s'est borné au détail d'une seule action telle que la présente l'Odyssée. »

Quant au précepte général qui fait le sujet de ce chapitre, on peut voir dans le Tasse (Discours II[e] sur l'Art poétique, et Lettres poétiques, 2 juin, 15 juillet et 15 octobre 1575) combien ce grand génie se préoccupe de l'unité épique et de l'autorité d'Aristote sur cette question. C'est quelque chose de fort semblable aux scrupuleuses discussions de notre Corneille dans ses Discours sur la Tragédie et dans les Examens de ses pièces. Cf. plus bas, chap. XXII.

CHAPITRE IX.

Sur le sujet de ce chapitre, en général, voyez plus haut, p. 212 et suiv. Cf. p. 161.

P. 331. De plus profond.] Φιλοσοφώτερον. Morale Eudém. I, 6: Οὐ χρὴ νομίζειν περίεργον εἶναι τὴν τοιαύτην θεωρίαν, δι' ἧς οὐ μόνον τὸ τί φανερόν, ἀλλὰ καὶ τὸ διὰ τί. Φιλόσοφον γὰρ τὸ τοιοῦτο περὶ ἑκάστην μέθοδον.

De plus sérieux.] Σπουδαιότερον. Morale Nicom. VI, 7.

Ἄτοπον γὰρ εἴ τις τὴν πολιτικὴν ἢ τὴν φρόνησιν σπουδαιοτάτην οἴεται εἶναι, εἰ μὴ τὸ ἄριστον τῶν ἐν κόσμῳ ὁ ἄνθρωπός ἐστι.

La poésie met des noms propres.] Comparez plus bas le chap. XVII, et le fragment d'Antiphane, traduit plus haut, p. 43. On trouve aussi quelques idées analogues dans la Rhétorique attribuée à Denys d'Halicarnasse, chap. XI. § 2. « Bref, c'est (le poëte) un homme lequel comme une mouche à miel delibe et succe toutes fleurs, puis en fait du miel et son profit selon qu'il vient à propos. Il a pour maxime très-nécessaire en son art, de ne suivre jamais pas à pas la vérité, mais la vraysemblance et le possible : et sur le possible et sur ce qui se peut faire, il bastit son ouvrage, laissant la véritable narration aux Historiographes qui poursuivent de fil en esguille, comme on dit en proverbe, leur subject entrepris du premier commencement jusques à la fin. » (Ronsard, Préface de la Franciade). Il se souvient évidemment d'Aristote, quoiqu'il ne le nomme pas; mais l'avait-il bien compris lorsqu'il ajoute, plus bas (p. 16, éd. 1604) : « Or imitant ces deux lumières de poésie (Homère et Virgile) fondé et appuyé sur nos vieilles Annales, j'ay basti ma Franciade sans me soucier si cela est vrai ou non, ou si nos roys sont Troyens ou Germains, Scythes ou Arabes : si Francus est venu en France ou non : car il y pouvoit venir : me servant du possible et non de la vérité. C'est le fait d'un historiographe d'esplucher toutes ces considérations et non aux poëtes qui ne cherchent que le possible, etc. »

P. 333. Noms historiques.] En grec γενομένων ὀνομάτων. Ma traduction dissimule un peu malgré moi cet abus du verbe γίνεσθαι, que les anciens reprochaient déjà aux philosophes du Lycée. Voyez un fragment du Cléophane d'Antiphane dans Athénée, III, p. 98, 99, et comparez dans Aristote le commencement du livre sur Xénophane, où, du reste, la sécheresse du style est plus facile à excuser que dans une Poétique.

La Fleur d'Agathon.] Malheureusement le témoignage d'Aristote est la seule trace qui reste aujourd'hui de cette pièce dans les écrits des anciens. Lessing, dans sa Dramaturgie, va plus loin qu'Aristote et soutient que la tragédie a le même droit que la comédie sur les sujets d'invention; mais l'histoire du théâtre moderne, ainsi que celle du théâtre grec, confirme la judicieuse réserve de notre philosophe. Déjà Balzac, dans sa célèbre lettre à Scudéri au sujet du Cid, disait prudemment: « Aristote blâme la Fleur d'Agathon, quoiqu'il dise qu'elle fut agréable; et l'OEdipe peut-être n'agréoit pas quoiqu'Aristote l'approuve. Or, s'il est vrai que la satisfaction des spectateurs soit la fin que se proposent les spectacles, et que les maîtres même du métier aient quelquefois appelé de César au peuple, le Cid du poëte français ayant plu aussi bien que la Fleur du poëte grec, ne seroit-il point vrai qu'il a obtenu la fin de la représentation, et qu'il est arrivé à son but, encore que ce ne soit pas par le chemin, ni par les adresses de la Poétique? »

« Les modernes ont, encore plus fréquemment que les Grecs, imaginé des sujets de pure invention. Nous eûmes beaucoup de ces ouvrages du temps du cardinal de Richelieu; c'était son goût, ainsi que celui des Espagnols; il aimait qu'on cherchât d'abord à peindre les mœurs et à arranger une intrigue, et qu'ensuite on donnât des noms aux personnages, comme on en use dans la comédie : c'est ainsi qu'il travaillait lui-même, quand il voulait se délasser du poids du ministère. Le Venceslas de Rotrou est entièrement dans ce goût, et toute cette histoire est fabuleuse.... Un sujet de pure invention, et un sujet vrai, mais ignoré, sont absolument la même chose pour les spectateurs; et comme notre scène embrasse des sujets de tous les temps et de tous les pays, il faudrait qu'un spectateur allât consulter tous les livres avant qu'il sût si ce qu'on lui représente est fabuleux ou historique. Il ne prend pas assurément cette peine; il se

laisse attendrir quand la pièce est touchante, et il ne s'avise pas de dire en voyant Polyeucte : Je n'ai jamais entendu parler de Sévère et de Pauline; ces gens-là ne doivent pas me toucher. » (Voltaire, Dissertation sur la tragédie, en tête de Sémiramis.) Même observation dans Marmontel, au mot *Vraisemblance*.

Ne sont connus que du petit nombre.] Diderot emprunte cette réflexion ainsi que beaucoup d'autres à la Poétique (De la Poésie dramatique, § 10).

Les fables et les actions simples.] Ἁπλοῖ offre ici une difficulté, car il semble anticiper sur la définition qui ne sera donnée qu'au chapitre x. M. Hermann transporte, en conséquence, tout le paragraphe dans le chapitre x. Castelvetro a proposé assez heureusement de lire ἁπλῶς, mot souvent employé dans Aristote pour καθόλου. « Parmi les fables, en général (qu'elles soient historiques ou inventées par le poëte), les moins bonnes, etc. »

Épisodiques.] Ἐπεισοδιώδη. Le même mot se retrouve dans la Métaph., XII, 10; XIV, 3. Aristote emploie beaucoup les adjectifs de ce genre; par exemple : γεώδης, Problèmes, X, 43; νευρώδης, ὀστώδης, σαρκώδης, Ibid., X, 41; φλεγματώδης, Hist. des Animaux, VI, 20; φυσώδης, Ibid., VIII, 26; κερατώδης, Ibid., VIII, 28; πυρώδης, Sur le Mouv. des Animaux, 10; σοφισματώδης, Topiques, VIII, 6; αἰνιγματώδης, Rhétorique, II, 21; παραδειγματώδης, Ibid., I, 2; II, 25. Les formes en ειδής ne lui sont pas moins familières, par exemple : νεφροειδής, Hist. des Animaux, VI, 22; ὁμοειδής, Métaphysique, VII, 7; θυμοειδής, Analytiques post. II, 7, etc.

Pour plaire aux acteurs.] Voyez plus haut, p. 22.

« On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on s'est plaint de l'inévitable tyrannie qu'exercent sur un artiste ceux qui sont les instruments uniques et nécessaires de son art. » (La Harpe, Analyse de la Poétique d'Aristote.) Aristote dit encore, Rhétorique, III, 1 : Μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν

οἱ ὑποκριταί. Il ne faut donc pas lire ici κριταί pour ὑποκριταί, quelque séduisante que cette leçon puisse paraître. Cf. Cicéron, Des Devoirs, I, 31.

Pour le succès du jour.] Ἀγωνίσματα. Thucydide, I, 22 : Κτῆμά τε ἐσαεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παράχρημα ξύγκειται. Quintilien, X, 1, § 31 : « Historia scribitur ad narrandum non ad probandum, totumque opus non ad actum rei pugnamve præsentem, sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur. » Cf. Suétone, Caligula, c. LIII. Le plus ancien des traducteurs français, De Norville, est ici celui qui se rapproche le plus du sens d'Aristote : « Comme ils font des pièces qui doivent être représentées et disputer le prix, etc. »

P. 333-335. Or, celles-ci, etc.] La difficulté de ce passage est beaucoup plus dans les mots que dans l'idée. M. Hermann : Ταῦτα δὲ γίγνεται μάλιστα τοιαῦτα, ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, καὶ μᾶλλον ὅταν δι' ἄλληλα, et il marque une lacune après le dernier mot. Batteux proposait déjà un changement analogue. Le plus simple serait peut-être de mettre μᾶλλον à la place de μάλιστα, et *vice versa*. De même, Hist. des Animaux, IX, 1, μᾶλλον-καὶ μάλιστα. Cf. De l'Ame, I, 2, καὶ μάλιστα καὶ πρώτως.

P. 335. La statue de Mitys.] L'anecdote est copiée presque mot à mot dans la compilation de Récits merveilleux qui figure parmi les ouvrages d'Aristote, § 156 (167) ; le compilateur met seulement οὖν au lieu de γὰρ dans la remarque qui suit. Plutarque, Des Délais de la vengeance divine, chap. VIII, dit que l'accident eu lieu θέας οὔσης, pendant une fête, ce qui induit Dacier à traduire θεωροῦντι par « au milieu d'une grande fête. » Il est certain que θεωρεῖν a souvent le sens d'assister à une fête. Voyez les Récits merveilleux, § 31 ; et Aristote, De la Mémoire, c. I, Cf. Rhétorique, I, 3. Sur le hasard considéré comme cause des événements, voyez la Physique, II, 4 et suiv.

CHAPITRE X.

Péripétie.] Ce mot, que notre langue a emprunté au grec, ne se rencontre pas chez les auteurs avant Aristote.

CHAPITRE XI.

Le Lyncée.] C'est une pièce de Théodecte, comme on le voit plus bas, au chap. XVIII. Lyncée, le seul des cinquante époux des Danaïdes qui eût été épargné par sa femme, en avait un fils nommé Abas. Cet enfant tomba aux mains de Danaüs, qui en prit occasion de poursuivre Lyncée devant les Argiens : il paraît que les Argiens finissaient par condamner à la mort Danaüs au lieu de Lyncée. Voyez Hygin, Fables, 170, 273, 244, et le scholiaste sur l'Oreste d'Euripide, v. 872.

P. 337. Destinés au bonheur ou au malheur.] Ὡρισμένων. Euripide, fragment de l'Antiope cité par Stobée, LXII, 41 :

> Φεῦ φεῦ! τὸ δοῦλον ὡς ἁπανταχῇ γένος
> Πρὸς τὴν ἐλάσσω μοῖραν ὥρισεν θεός.

Qu'elle envoie.] Elle ne l'envoie pas, elle la remet à son frère. Quant à la première espèce de reconnaissance, dont Aristote ne donne pas d'exemple, on peut citer les Choéphores d'Eschyle, où Électre était déjà connue d'Oreste avant de le reconnaître.

L'événement tragique.] Πάθος (voyez le schol. sur l'Oreste d'Euripide, v. 1.) est pris ici dans un sens pour lequel la langue française ne fournit pas d'équivalent. En italien, le Tasse a cru pouvoir traduire par *perturbazione* (Discorso II, p. 54), ce qu'il définit ainsi : « Perturbazione è una « azione dolorosa e piena d' affanno, come sono le morti, i « tormenti, le ferite e l'altre cose di simil maniera, le quali « commovano i gridi e i lamenti delle persone introdotte. »

Au reste, ce dernier paragraphe est signalé par M. Ritter comme une interpolation.

CHAPITRE XII.

Tout ce chapitre est condamné par M. Ritter : 1° parce qu'il interrompt les belles analyses d'Aristote sur l'action tragique ; 2° parce qu'il ne contient que des définitions sèches et superficielles; 3° parce que les premières lignes et les dernières trahissent la main d'un interpolateur qui veut faire l'important et rattacher de son mieux sa maigre science au texte du philosophe. — Il est commenté par M. Waldæstel : « Commentatio de tragœdiarum græcarum membris ex verbis Aristotelis (A. P. XII) recte constituendis. » (Neu-Brandenburg, 1837). Comparez avec le texte d'Aristote le Grammairien anonyme, publié par M. Cramer, Anecdota gr. Oxon., IV, p. 311 et suiv. ; les vers de Tzetzès, publiés par le même, ibid., t. III, p. 334 et suiv. (ils l'avaient déjà été par M. Dübner en 1835, dans le Rheinisches Museum), et réimprimés en partie par M. Meineke, à la suite des Fragments de la Comédie Ancienne. Ne pouvant entrer, à propos de ce texte, dans une longue discussion sur les parties d'*étendue* de la tragédie grecque, je me borne à quelques rapprochements, et je renvoie, pour chacune des six parties, à des exemples pris dans l'OEdipe-Roi, celle de toutes les tragédies grecques qu'Aristote a citée avec le plus de prédilection.

P. 339. Le prologue.] Voyez plus haut, p. 139, n. 3 ; 225, n. 3. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici du prologue explicatif, dont Euripide introduisit l'usage sur la scène grecque (schol. d'Aristophane, sur les Grenouilles, v. 1119, et Cramer, Anecd. gr., IV, p. 314). — Exemple : Sophocle, OEdipe-Roi, v. 1-150.

L'épisode.] Exemples : ibid 216-462 ; 513-862 ; 911-1085 ; 1110-1185. Est-il besoin de faire observer que ce mot n'a pas ici le même sens qu'au chapitre XXIV ? Chap. IV, à la fin,

on peut, à la rigueur, entendre ἐπεισόδιον dans le sens de la définition d'Aristote. Cf. sur ces apparentes contradictions dans le style d'Aristote, plus haut, p. 144, et la Table des mots grecs, au mot Λόγος.

L'exode.] Exemple : ibid. v. 1223 jusqu'à la fin.

L'entrée du chœur.] Exemple : ibid, v. 151-215.

La station.] Exemples : ibid. v. 463-512; 863-910; 1080-1109; 1186-1222. La station ne renferme ni anapestes ni trochées, parce que ces vers sont surtout propres aux mouvements vifs et à la danse. Voyez la Rhétorique, III, 8.

Le commos.] Exemple : ibid. v. 649-697. Ce morceau est donc contenu dans le deuxième épisode, d'où il résulte que les parties en question ne sont pas précisément juxtaposées dans une tragédie, mais quelquefois interposées l'une dans l'autre. M. Waldæstel étend cette analyse aux autres tragédies de Sophocle et aux sept tragédies d'Eschyle. Pour ce qui concerne les chants du chœur, comparez aussi les Problèmes, XIX, 15 et 48, à la suite de la Poétique.

CHAPITRE XIII.

Sur ces diverses formes de catastrophe tragique, où Aristote, par une omission que nous expliquons plus haut (p. 203-205), ne mentionne pas même le rôle de la Fatalité, voyez les remarques de Marmontel, au mot *Catastrophe*.

Les honnêtes gens.] Ἐπιεικεῖς, mot défini dans la Morale Nicom., V, 14. Il est employé ici dans un sens général.

P. 341. Mais odieux.] La Poétique de La Mesnardière, qu'on a rarement à louer, offre (p. 22 et suiv.) de bonnes observations sur la différence de l'horrible et du terrible dans la tragédie. Voyez aussi La Harpe (Analyse de la Poétique), qui relève avec raison l'excessive rigueur des règles données ici par Aristote.

Sentiment d'humanité.] Φιλάνθρωπον. Voyez Morale Nicom., VIII, 1.

Qu'un homme très-méchant tombe du bonheur dans le malheur.] « Si Corneille en avait cru Aristote, il se serait interdit le dénoûment de Rodogune; et, si nous en croyons Dacier, ce dénoûment est un des plus mauvais, car il est d'une espèce inconnue aux anciens et rejetée par Aristote. D'après la même théorie, toutes les pièces où le personnage intéressant fait son malheur lui-même avec connaissance de cause seraient bannies du théâtre; et l'on n'aurait jamais pensé à y faire voir l'homme victime de ses passions. Voilà comme une théorie exclusivement attachée à la pratique des anciens veut réduire le génie à l'éternelle servitude d'une étroite imitation. » (Marmontel, au mot *Règles*.)

Un homme qui nous ressemble.] Corneille et Dacier s'inquiètent beaucoup de ce qu'Aristote paraît assimiler la condition des héros de tragédie à celle des auditeurs. Toutefois Corneille observe « que les rois sont hommes comme les auditeurs et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables; » et Dacier, « que le poëte n'a pas eu vue d'imiter les actions des Rois, mais les actions des hommes, et que c'est nous qu'il représente. *Mutato nomine, de te fabula narratur.* »

Thyeste.] On compte jusqu'à six tragédies portant ce titre, qui sont aujourd'hui perdues; Aristote cite, au chap. XVI, celle de Carcinus. Voyez Wagner, Fragments des Tragiques, dans la Bibliothèque Firmin-Didot.

Simple.] Non pas tout à fait dans le même sens que plus haut, chap. X. « Aristote appelle ici *fable simple* celle qui n'explique que les malheurs d'un seul personnage; et il appelle double celle qui a une double catastrophe, qui est heureuse pour les bons et funeste pour les méchants, comme dans l'Électre de Sophocle, où Oreste et Électre sont enfin heureux, et où Égisthe et Clytemnestre périssent. » Dacier.

Comme veulent quelques-uns.] Remarquez une de ces

allusions, très-rares dans la Poétique, aux auteurs qui avaient traité des mêmes questions avant Aristote.

Alcméon.] Sujet traité par Sophocle, Euripide, Astydamas, Théodecte, Nicomaque, Agathon; et, sous la forme de drame satyrique, par Achæus.

Oreste.] Sujet traité par Euripide, par Théodecte (Aristote, Rhétorique, II, 24), par Carcinus, et par un tragique de date inconnue, Timésithée.

Méléagre.] Sujet traité par Euripide, par Antiphon et par Sosiphane, poëte de la pléiade tragique et contemporain d'Aristote.

Télèphe.] Sujet traité par Eschyle, par Euripide, par Agathon, par Iophon, par Cléophon et par Moschion.

P. 343. Euripide le plus tragique des poëtes.] Quintilien, X, 1, § 67 : « Euripides... in affectibus cum omnibus mirus, tum in iis qui in miseratione constant, facile præcipuus. »

La faiblesse des auditeurs.] Rhétorique, III, 1 : διὰ τὴν τῶν ἀκροατῶν μοχθηρίαν. Cf. plus bas, chap. XVI. L'emploi de τὸ θέατρον pour οἱ θεαταί est fréquent et d'ailleurs bien naturel. Voyez Aristophane, Acharniens, v. 629; Chevaliers, v. 233, 508, 1318; Paix, v. 735, etc.

Il appartient plutôt à la comédie.] Surtout à la nouvelle comédie, car les anciennes comédies finissaient quelquefois d'une manière assez tragique, comme l'observe avec raison M. Ritter, rappelant les Babyloniens, les Détaliens et les Nuées d'Aristophane. L'auteur d'un argument sur l'Oreste d'Euripide remarque que cette pièce, ainsi que l'Alceste, a un dénoûment comique; il cite encore un exemple de Sophocle, et il ajoute : « En un mot, il y a beaucoup d'exemples de ce genre dans la tragédie. » Comparez une leçon de M. Villemain, Tableau du XVIII[e] siècle, III[e] partie, leçon V[e].

CHAPITRE XIV.

Dépend.] Δεόμενόν ἐστι pour δεῖται. Exemples analogues dans Hérodote, III, 108; VI, 33; Pausanias, I, 14, § 5. Aristote, Métaphysique, IV, 7 : Οὐδὲν διαφέρει τὸ Ἄνθρωπος ὑγιαίνων ἐστὶν ἢ τὸ Ἄνθρωπος ὑγιαίνει. Politique, VII, 13 : Δεῖται χορηγίας τινὸς τὸ ζῆν καλῶς.

L'effrayant.] Τερατῶδες. Voyez plus haut, p. 442.

Ne sont plus dans la tragédie.] Remarquez τραγῳδίᾳ, au lieu de τραγῳδίας, contre l'usage d'Aristote, qui est de construire κοινωνεῖν avec le génitif (plus haut, p. 415). Ici, c'est comme s'il eût dit : οὐδὲν κοινὸν ou ὅμοιον τῇ τραγῳδίᾳ ἔχουσι. Lucien, De la Danse, chap. XXXIV : Μηδὲν ταῦτα τῇ νῦν ὀρχήσει κοινωνεῖ. Platon, Politique, p. 304 A : ὅση βασιλικῇ κοινωνοῦσα ῥητορεία.

Voyons donc.] « Λάβωμεν sanum esse vix credo. » Ritter. On trouvera des exemples de la même locution : Rhétorique, I, 2, fin, 4, 10; Politique, III, 9; IV, 12, 16; V, 2. (Düntzer, Défense de la Poétique, note 96.)

P. 345. Les anciens poëtes.] Οἱ παλαιοί. Le rhéteur Démétrius (l. c., § 175) prétend que ce terme est plus noble que οἱ ἀρχαῖοι (voyez plus haut, p. 431). Probablement Aristote les emploie l'un et l'autre comme de simples synonymes.

La Médée d'Euripide.] Voyez plus haut, p. 51, 52.

L'Ulysse blessé.] Blessé ou plutôt tué dans un combat sur le rivage d'Ithaque par Télégonus, le fils qu'il avait eu jadis de Circé. Voyez Hygin, Fable 127, et comparez le livre de M. Welcker sur les tragédies grecques considérées dans leur rapport avec le Cycle épique, t. I, p. 240. Il reste deux fragments de cette pièce de Chérémon.

L'Antigone de Sophocle.] Aristote se tromperait en citant ici comme exemple cette tragédie, où Hémon paraît tirer, en effet, l'épée contre son père, mais sans préméditation et sans que cet incident ait la moindre impor-

tance dans l'économie de la pièce. Peut-être Aristote pensait-il à l'Antigone d'Euripide, dont il ne nous reste que des fragments. Ce qui est certain, c'est qu'il a formellement cité ailleurs la pièce de Sophocle : Rhétorique, I, 13 et 15; III, 16 et 17.

P. 347. Le Cresphonte.] Même sujet que la Mérope des modernes. Voyez Plutarque, De l'Usage des viandes, II, 5; Hygin, Fables 137, 184. Voltaire, Lettre à Maffei, en tête de sa Mérope : « Aristote, cet esprit si étendu, si juste et si éclairé dans les choses qui étaient alors à la portée de l'esprit humain, Aristote, dans sa Poétique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Mérope et de son fils était le moment le plus intéressant de toute la scène grecque. Il donnait à ce coup de théâtre la préférence sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard qui devait arrêter le bras de Mérope n'arrivât pas assez tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son temps, et dont il nous reste très-peu de fragments, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide. » Comparez Lessing, Dramaturgie, p. 184 de la trad. fr., éd. 1785.

L'Hellé.] Comme on n'a aucun autre renseignement sur cette pièce, Valckenaer conjecture qu'il faut lire ici « l'Antiope, » pièce d'Euripide dont il reste environ cinquante fragments. Mais, d'après le récit d'Hygin (Fable 8), ce n'est pas *un fils* d'Antiope qui va la livrer à la mort, mais *ses deux fils*, qui, la reconnaissant sur les indices d'un berger, viennent à son secours et la sauvent. Résignons-nous à ignorer l'auteur de cette pièce d'Hellé, dont le sujet, du reste, tenait à ceux du Phrixus, traité par Euripide, et de l'Athamas, traité par Sophocle et par Xénoclès.

Voilà pourquoi, etc.] « C'est pour cela que l'on a souvent dit que les tragédies ne mettent sur la scène qu'un petit nombre de familles : car les poëtes qui cherchoient des ac-

tions de cette nature en sont redevables à la fortune, et non pas à leur invention. Ainsi ils sont contraints de revenir à ces mêmes familles où ces sortes d'événements se sont passés. » Trad. de Racine.

CHAPITRE XV.

Une femme peut être bonne, etc.] « Les poëtes, dans la peinture des mœurs de la vieillesse, font reconnoître la foiblesse de l'âge, et celle du sexe dans la peinture des mœurs des femmes : elles sont moins propres que les hommes, soit à cause de la délicatesse des fibres, soit à cause de la frivole éducation qu'on leur donne, à soutenir des inclinations fortes et égales. C'est apparemment ce qu'a entendu Aristote quand il a dit dans sa Poétique que « les femmes sont communément plus mauvaises que les « hommes. » Il n'y a pas d'apparence qu'un aussi grand philosophe ait voulu dire qu'elles sont communément plus vicieuses que vertueuses. » (L. Racine, Réflexions sur la poésie, p. 203, éd. 1747.) Racine paraît avoir deviné ce qu'Aristote lui-même écrit dans un passage de ses Problèmes (XXIX, 11) où il appelle la femme un être inférieur (πολὺ ἧττον) et plus faible (ἀσθενέστερον) que l'homme. Cf. Morale Nicom., VIII, 13, où il fonde sur des considérations analogues la supériorité de l'homme dans le mariage. Voyez encore : Hist. des Animaux, IX, 1 ; Politique, I, 2 et 6. Du reste, la pensée d'Aristote n'est guère, sur ce sujet, que celle de presque toute l'antiquité païenne. On sait de quelle manière Périclès s'adresse aux femmes d'Athènes dans l'oraison funèbre que lui prête Thucydide (II, 45), et huit siècles plus tard, le rhéteur Ménandre, donnant des règles sur la manière de consoler dans une oraison funèbre, dit qu'il faut parler différemment aux hommes, aux enfants et aux femmes, et que, pour ces dernières, il faut avoir soin d'abord « de relever un peu leur personnage par des éloges, » ἵνα μὴ πρὸς φαῦλον καὶ

εὐτελὲς διαλέγεσθαι δοχῆς πρόσωπον (Περὶ Ἐπιδεικτικῶν, chap. II, t. IX, p. 294 des Rhetores græci de Walz). Il faut bien distinguer ces jugements sérieux des plaisanteries comiques dont la tradition s'est perpétuée depuis le vieux poëte Simonide d'Amorgos (poëme Sur les Femmes, dans les Lyrici varii de la collection de M. Boissonade, et dans les Lyrici græci de M. Bergk) et l'école d'Aristophane, jusqu'à Molière, en passant par Érasme (Éloge de la Folie, chap. VII, p. 33 éd. 1777, dont Molière semblait se souvenir en écrivant les vers, passés en proverbe, du Dépit amoureux, acte IV, scène II); surtout il ne faut pas croire que les philosophes anciens aient toujours, et en tout point, méconnu la dignité morale de la femme. Aristote, à lui seul, nous offre beaucoup de belles observations sur ce sujet; par exemple, dans sa Morale à Nicomaque (VIII, 9), une admirable analyse de l'amour maternel.

La convenance.] Même précepte dans Horace, Art Poétique, v. 114 et suiv. On a souvent induit de ces ressemblances, qu'Horace lisait et imitait l'ouvrage d'Aristote; rien n'est moins démontré. La plupart des imitations d'Horace portent sur des préceptes qui devaient se trouver à peu près dans toutes les Poétiques. D'ailleurs, un scholiaste du poëte latin nous apprend qu'il avait surtout puisé dans la Poétique de Néoptolème de Parium. Voyez plus haut, p. 256, n. 1.

P. 349. L'Oreste d'Euripide.] L'auteur de l'Argument grec sur cette pièce, la déclare δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσιν· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.

La Scylla.] Voyez M. Welcker, livre cité, p. 527; et sur la Ménalippe, Id. ibid., p. 846.

Iphigénie à Aulis.] Voyez v. 1200 et suiv., puis v. 1398 et suiv., et 1530 et suiv. Ici, comme dans son immortelle tragédie, Racine traduit ἐν Αὐλίδι par « en Aulide. » M. de Norville avait déjà traduit avec plus d'exactitude « à Aulis. » Il s'agit en effet d'une ville, non d'un pays. « Aristote, et

d'autres après lui (L. Racine, A. W. Schlegel, etc.), ont blâmé comme une inconséquence de caractère ce passage de la faiblesse à l'héroïsme. Malgré l'autorité d'un tel critique et de ceux qui l'ont suivi, je crois que ces mouvements d'une âme qui cède d'abord à la douleur et se roidit ensuite contre elle, sont conformes à la nature, conformes à l'esprit du théâtre grec, qui en avait fait le sujet et la leçon de la tragédie. » (M. Patin, Études sur les tragiques grecs, t. II, p. 301, Examen de l'Iphigénie à Aulis.) Comparez La Harpe, Analyse de la Poétique.

Dans la Médée.] L'auteur d'un argument grec de cette pièce, qui contient des observations intéressantes, cite Aristote ἐν Ὑπομνήμασι. C'est la troisième fois (voyez plus haut, p. 444 et p. 448), que nous remarquons ces rapports entre les arguments anonymes des pièces grecques et des textes d'Aristote; ils indiquent évidemment des emprunts, mais des emprunts dont on ne peut aujourd'hui apprécier l'étendue et l'importance.

Le départ proposé par Agamemnon.] Voyez plus haut, p. 139 et suiv., un rapprochement qui dispense, je crois, de toute conjecture sur ce passage.

P. 351. Comme des modèles.] « Ainsi, le poète, en représentant un homme colère ou un homme patient, ou de quelque autre caractère que ce puisse être, doit non-seulement les représenter tels qu'ils étaient, mais il les doit représenter dans un tel degré d'excellence, qu'ils puissent servir de modèle ou de colère, ou de douceur ou d'autre chose. » Trad. de Racine. « Ce qui est rare et parfait en son espèce, ne peut manquer d'attirer l'attention. Ainsi, il faut toujours peindre les caractères dans un degré élevé ; rien de médiocre, ni vertus, ni vices. — Les vices ont aussi leur perfection. Un demi-tyran serait indigne d'être regardé; mais l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussées à leur plus haut point, deviennent de grands objets. La tragédie de-

mande encore qu'on les rende, autant qu'il est possible, de beaux objets. Il y a un art d'embellir les vices et de leur donner un air de noblesse et d'élévation. » (Fontenelle, Réflexions sur la Poétique, § XVI, XVII.)

De rudesse.] Σκληρότητος. Twining propose ingénieusement, mais sans nécessité, de lire ici ἁπλότητος, et il compare avec ce passage la Rhétorique, I, 9, et le vers 926 (917 Boiss.) de l'Iphigénie à Aulis. Cf. Iliade, IX, 308.

Voilà ce qu'il faut, etc.] « Le poëte doit observer toutes ces choses et prendre garde surtout de ne rien faire qui choque les sens qui jugent de la poésie, c'est-à-dire les oreilles et les yeux : car, il y a plusieurs manières de les choquer, j'en ai parlé dans d'autres discours où je traite de cette matière. » Trad. de Racine. C'est aussi le sens adopté par Dacier, qui rapproche de ce passage Horace, Art poétique, v. 179 et suiv.

Résultant.] Παρά marque quelquefois la cause. Voyez Matthiæ, Gramm. gr., § 588. M. Hermann lit περί, et il pense qu'il s'agit de la danse et de la musique.

Ouvrages déjà publiés.] Ἐκδεδομένοι. Expression consacrée en ce sens : Isocrate, à Philippe, § 35, sur l'Antidose, § 5; Philodème, Rhét., IV, col. 33, éd. Gros. Cf. Stahr, Aristotelia, II, p. 238 et 263. Mais on ne sait pas à quel ouvrage se rapporte cette allusion.

CHAPITRE XVI.

La lance.] Fait rapporté aussi par Dion Chrysostome, Disc., IV, t. I, p. 149, éd. Reiske, et par d'autres auteurs anciens.

Les étoiles.] Ἀστέρας est peut-être une faute de copiste; car Julien (Disc., II, p. 81 C) et d'autres auteurs attestent que le signe naturel qui distinguait les Pélopides était la figure d'une épaule d'ivoire. Voyez Pindare, Olymp., I, 27.

La petite barque.] C'est la barque ou le petit berceau dans lequel les deux enfants de Tyro avaient été exposés par leur mère. Voyez Odyssée, XI, 235; Apollodore, Biblioth., I, 9, §8. Cf. Welcker, l. c., I, p. 313; et les Fragments de Sophocle, réunis et commentés par M. Ahrens dans la Bibliothèque Firmin-Didot, p. 315.

Encore peu d'art.] Un manuscrit donne ἔντεχνοι. Mais ἄτεχνοι, qui est mieux autorisé, ne peut-il pas se défendre, si on établit comme nous avons fait la suite des idées? Dacier s'y résigne; Batteux, d'après d'anciennes éditions, lit οὐκ ἄτεχνοι, en s'appuyant sur un passage de la Rhétorique, I, 2, qui ne me paraît rien prouver en faveur de cette leçon.

P. 353. Le Térée.] Térée est le mari de Procné et le beau-frère de Philomèle; la navette qui parle est celle dont Philomèle, privée de la langue par un crime de Térée, se sert pour broder les caractères qui révèleront le crime à sa sœur Procné. Voyez Ovide, Métamorphoses, VI, 575; M. Welcker, l. c., I, p. 379, et M. Ahrens, l. c., p. 341.

Les Cypriens.] Même sujet, selon M. Welcker, que l'Eurysacès de Sophocle : retour de Teucer à Salamine après la mort de son père Télamon, qui l'en avait exilé; on suppose que rentrant, sous un costume étranger, dans le palais de ses pères, il se trahit par ses larmes devant un tableau qui représentait Télamon. (Virgile a imité ce trait dans le premier livre de l'Énéide.) Le chœur se composait sans doute des Cypriens, compagnons de Teucer. Voyez Ahrens, l. c., p. 285.

Le Tydée et les Fils de Phinée.] On ne sait rien de plus sur ces deux pièces que ce que nous en apprend Aristote. Il existait une pièce, probablement toute lyrique, de Timothée, sous le titre de Φινεῖδαι (Suidas).

C'est là que leur destin les attend.] C'est à peu près de même que l'OEdipe de Sophocle reconnaît, en arrivant dans

le bourg de Colone, ce qu'il appelle « le mot d'ordre de sa destinée, » ξυμφορᾶς σύνθημ' ἐμῆς (v. 47).

L'Ulysse Faux-Messager.] On ne sait rien de plus sur cette pièce, dont l'auteur même est inconnu. M. Græfenhan suppose que ce pourrait bien être le Philoctète de Sophocle, cité sous un second titre, et il renvoie surtout aux vers 52, 68, 77, 104, 250, 261, 568.

Qu'elle veuille adresser une lettre.] Ἐπιθεῖναι. Exemple unique peut-être en ce sens; je ne trouve ailleurs que la forme moyenne de ce verbe : Hérodote, I, 111; III, 63; Athénée, IX, p. 465, D, cités par H. Estienne. De toutes les obscurités qu'offre ce chapitre, des jugements que l'auteur y porte, et de la place qu'il occupe dans les développements relatifs à la tragédie, M. Ritter conclut qu'il ne peut être l'ouvrage d'Aristote. Je ne relève pas toutes les décisions de ce genre portées par le savant éditeur.

CHAPITRE XVII.

P. 355. Se mettre à la place du spectateur.] Comparez la Rhétorique, III, 10, 11.

Ce qui aurait le défaut contraire.] « Jusqu'aux moindres contrariétés, qui pourroient nous être échappées. » Dacier. Cette traduction offre un excellent sens; mais ne suppose-t-elle pas ἀλλήλοις après ὑπεναντία? J'avoue cependant que ce dernier mot est employé seul et dans ce sens absolu au chap. xxv.

Se placer dans la situation des personnages.] Dacier : « Que le poëte en composant imite les gestes et l'action de ceux qu'il fait parler. » Batteux : « Que le poëte soit acteur en composant. »

La sympathie, etc.] Même observation dans la Rhétorique, III, 7. Cf. Physiognom., chap. iv; Horace, Art poétique, v. 101-113, etc.

Nature facile.] Sur l'εὐφυΐα. Voyez : Morale Nicom., III, 7; Topiques, VIII, 14.

Nature ardente.] 'Εκστατικοί. Leçon qui répond bien à μανικοῦ et que confirme un texte des Problèmes, cité plus haut, p. 146, n. 2. M. Bekker a conservé ἐξεταστικοί, qui paraît être dans tous les manuscrits sauf un, où Vettori avait lu ἐκστατικοί.

« L'heureux don d'être affecté fortement par les objets, et de pouvoir reproduire leur image absente ou évanouie, est le fond même de l'imagination. La puissance de modifier ces images pour en former de nouvelles, est encore indispensable; sans quoi l'imagination serait captive dans le cercle de la mémoire; elle ne serait qu'une mémoire imaginative, comme on l'a dit, tandis qu'elle doit disposer à son gré du passé, du réel et du possible. Tout cela est beaucoup sans doute, et pourtant ce n'est point assez; si le cœur ne s'y ajoute, l'œuvre demeure imparfaite : le feu sacré n'y est pas. Suffisait-il à Corneille d'avoir lu Tite-Live, de s'en représenter vivement plusieurs scènes, d'en saisir les traits principaux et de les combiner heureusement pour faire la tragédie des Horaces? Il lui fallait en outre le sentiment, l'amour du beau; il lui fallait ce grand cœur d'où est sorti le mot du vieil Horace. » M. Cousin, Cours d'Hist. de la Philos. mod., 1re série, t. II, leçon XIIe.

Polyïdus.] C'est le sophiste poëte dont il a été question plus haut, p. 353. Diodore de Sicile, qui le fait fleurir dans la XCVe olympiade, nous apprend qu'il était encore peintre et musicien. (Bibl. hist., XIV, 46.)

Les épisodes.] D'Aubignac, Pratique du théâtre, III, 2, commente et discute les préceptes d'Aristote sur ce sujet. La Poétique de La Mesnardière, chap. V, mérite aussi d'être comparée avec ce chapitre.

CHAPITRE XVIII.

P. 357. Le Lyncée.] Voyez plus haut, chap. x.

Il y a quatre caractères, etc.] « Dacier regarde cet endroit *comme le plus difficile peut-être de toute la Poétique*. Ce qui le lui a rendu si difficile est le parti qu'il a pris d'entendre ici par μέρη les parties de quantité d'une tragédie, et par εἴδη les parties de qualité, ce qui effectivement n'est guère intelligible... Μέρος signifie quelquefois les parties du genre ou l'espèce. Métaphysique, IV, 25 : τὰ εἴδη τοῦ γένους φασὶν εἶναι μόρια. » Batteux, d'après une note de Vettori, p. 176 de son commentaire, où il rappelle aussi le sens qu'a le mot μέρος un peu plus bas dans ce même chapitre.

Les Ajax.] Sujet traité par Eschyle, par Sophocle, par Astydamas, par Théodecte. Voyez, dans les opuscules de M. Hermann, vol. VII, la dissertation, De Æschyli tragœdiis fata Ajacis et Teucri complexis.

Les Ixion.] Sujet traité par Eschyle, par Sophocle, par Euripide et par Timésithée.

Les Phthiotides et le Pélée.] Deux tragédies de Sophocle.

Les Phorcides.] Tragédie dont l'auteur est inconnu. Voyez Eschyle, Prométhée, 793-797, et Sophocle, fragment 254 éd. Ahrens; Welcker, Trilogie d'Eschyle, p. 381.

Simple et une.] Ὁμαλόν a été lu dans un MS. de Paris par Batteux, et je regrette de ne l'avoir pas inséré dans le texte, à son exemple, à l'exemple de M. Hermann et de M. Græfenhan. Scaliger (Poétique, VII, 1, § 4) ne connaissant pas cette variante, conjecture, d'après les deux titres de tragédies cités ensuite par Aristote, qu'il rangeait dans son quatrième genre les pièces dont les personnages et l'action ont quelque chose de surhumain.

P. 359. De l'enfer.] Protagoras, au témoignage de Diogène Laërce (IX, 55) avait composé un livre περὶ τῶν ἐν Ἅδου. Pho-

tius, Cod. 161, parlant des sujets compris dans la compilation du sophiste Sopater : περὶ θεῶν — καὶ περὶ τῶν ἡρώων καὶ περὶ τῶν ἐν ῞Αδου (περιείληφε).

Une composition épique.] Voyez plus haut, p. 208.

La prise de Troie.] Ἰλίου πέρσις, tel est le titre de quatre tragédies perdues : d'Agathon, d'Iophon, de Cléophon et de Nicomaque. Ce qui suit dans le texte est fort obscur ; ἢ Μήδειαν ne se trouve dans aucun manuscrit (j'aurais dû par conséquent renfermer entre [ ] le mot Médée) et paraît avoir été inséré par un des premiers éditeurs. M. Hermann propose même de lire ici le nom de Sophocle au lieu de celui d'Euripide, parce qu'on ne trouve aucune autre trace d'une Niobé d'Euripide, tandis qu'il y a des fragments de celle de Sophocle et de celle d'Eschyle (Opuscules, vol. III, p. 38). Quant à l'observation qui concerne ce dernier poëte, je l'ai traduite dans le sens d'une allusion critique à la *trilogie.* Aristote a pu blâmer ces sortes de compositions, dont il y a plusieurs exemples dans le théâtre d'Eschyle, où un seul sujet était traité en trois tragédies destinées au même concours (Voyez plus haut, p. 207 et 418). C'étaient en effet, comme de longues tragédies en trois actes. Voyez sur la trilogie de Niobé les fragments d'Eschyle, p. 218, éd. Ahrens. Tyrwhitt et d'après lui M. Hermann, dans son édition de la Poétique, avait changé Νιόβην en Ἑκάβην.

Le chœur.] Cf. Horace, Art poétique, v. 193 et suiv., et les Extraits des Problèmes, XIX, 48.

Agathon.] Les deux vers de ce poëte sont cités textuellement dans la Rhétorique, II, 24.

Chez les autres le chœur, etc.] Τὰ διδόμενα, leçon des MSS., qui peut à la rigueur s'expliquer. Mais la correction déjà ancienne, que nous adoptons, va beaucoup mieux au sens ; elle est d'ailleurs très-facile à justifier par la ressemblance de ΑΙ et de ΔΙ dans l'écriture onciale. Voyez Bast, Commentatio palæogr. p. 719.

CHAPITRE XIX.

P. 361, à amplifier ou à diminuer.] Voyez la Rhétorique II, 26.

La représentation.] Διδασκαλίας. Voyez, parmi les opuscules latins de Boettiger, p. 284 : Quid sit docere fabulam.

Les figures.] Voyez la Rhétorique, II, 24; III, 8 et 10, et remarquez que l'auteur n'entend pas ici σχήματα τῆς λέξεως précisément dans le sens que les rhéteurs ont consacré plus tard pour les *figures de pensée*, mais dans un sens plus général, à peu près comme Denys d'Halicarnasse dit : σχηματίζειν τὰς λέξεις. (Sur Thucydide, chap. XXIII.)

L'ordonnateur de cette partie du spectacle]. Voyez dans la Politique, III, 11; VII, 3, des exemples du mot ἀρχιτεκτονικὸς employé dans ce sens général, ainsi que ἀρχιτέκτων. Cf. Grandes Morales, II, 7 : ἔχειν γραμματικήν, et Métaphysique, IV, 23.

Protagoras.] Critique relevée aussi par le scholiaste de Venise et par Eustathe, sur le 1er vers de l'Iliade.

CHAPITRE XX.

L'objet du travail auquel je joins cette édition de la Poétique étant plus spécialement littéraire que grammatical, on me permettra de borner mes remarques sur ce chapitre et le suivant aux éclaircissements les plus indispensables pour la lecture du texte, et à quelques indications qui pourront guider le lecteur curieux de plus amples détails. C'est dans une histoire de la Grammaire qu'il convient de relever et de discuter en détail tant d'assertions, souvent obscures, et qui témoignent de l'état d'enfance où était encore, au temps d'Aristote, la théorie du langage.

P. 363. L'élément.] Στοιχεῖον est ordinairement opposé à γράμμα chez les grammairiens, comme l'élément vocal à

son signe écrit. Aristote : Métaphysique, III, 3, V, 3, VII, 10; De l'Ame, II, 5; Topiques, IV, 5; VI, 5. Cf. Sextus Empiricus, Contre les grammairiens, chap. v.

Sans articulation.] « Sans le secours d'aucune autre lettre. » Dacier. Mais il est facile de voir que ce sens ne s'accommode pas avec ce qui suit. Toutefois je m'étonne de ne trouver dans les grammairiens aucun autre exemple de προσβολή avec le sens d'*articulation*.

Les formes que prend la bouche.] Voyez un commentaire de cette expression dans Denys d'Halic., De l'Arrangement des mots, chap. xiv.

Entre les deux.] Cf. Rhétorique, III, 1; Réfut. des sophistes, chap. xxi; Topiques, I, 15. On pense généralement qu'Aristote a voulu parler ici de l'accent circonflexe. Voyez le traité d'Accentuation grecque que j'ai publié avec mon ami M. Ch. Galusky, p. 4.

Gr sans *a* n'est pas une syllabe.] Dans plusieurs MSS. et éditions, οὐκ ἔστι manque et ἀλλά est remplacé par καί, leçon qui peut à la rigueur s'entendre et qui semble même répondre au texte suivant de la Métaphysique, XIV, 6 : Ἐπεὶ καὶ τὸ Ξ Ψ Ζ συμφωνίας φασὶν εἶναι καὶ ὅτι ἐκεῖναι τρεῖς καὶ ταῦτα τρία· ὅτι δὲ μύρια ἂν εἴη τοιαῦτα οὐδὲν μέλει· τὸ γὰρ Γ καὶ Ρ (c'est-à-dire *gr*) εἴη ἂν ἓν σημεῖον. En effet Aristote admet lui-même plus haut que les semi-voyelles comme *s* et *r* ont un son articulé et sensible par elles-mêmes.

La conjonction.] Voyez surtout Denys le Thrace, chap. xxv, avec ses commentateurs, et le traité spécial d'Apollonius, dans les Anecdota Græca de M. Bekker, tome II.

Le nom.] Voyez Aristote, Traité du Langage, chap. ii et iii, et, plus bas, le chap. xxi de la Poétique.

Aux extrémités.] Τὰ ἄκρα. De même: Analytiques prem., I, 4; Métaphys., X, 12.

P. 365. L'article.] Voyez plus haut, p. 143.

Dans Théodore, *dore* n'a pas de sens.] Singulière observa-

tion, qui prouve combien s'était affaibli le sens des terminaisons dans les mots composés. Voyez sur la finale δωρος dans les mots doubles de ce genre, les ingénieuses Observations de M. Letronne sur les noms propres grecs (Paris, 1846), IIe partie.

Il marche.] Exemple familier à Aristote. Voyez : Rhétorique, III, 2; Réfut. des sophistes, c. XXII; Métaph. IV, 7, etc. Il en est de même du nom propre Cléon, cité plus bas. Voyez : Rhétorique, II, 2; III, 5; Réfut. des sophistes, chap. XXXII, Métaph. VI, 15; IX, 5, etc.; exemples réunis par M. Düntzer, comme plusieurs autres auxquels j'ai occasion de renvoyer.

Le temps présent — le passé.] Voyez : Rhétorique, I, 3; Topiques, II, 4.

Le cas.] Πτώσεις. Lettre anonyme dans les Anecdota de Cramer, t. III, p 194 : Τοὺς τοιούτους ὀνομάτων μετασχηματισμοὺς πτώσεις εἴωθε καλεῖν Ἀριστοτέλης, ἀλλὰ καὶ ὁ (τὸ?) ἀνεψιὸς καὶ ὁ αὐτανεψιὸς καὶ ὁ υἱδοὺς καὶ ὁ ἀδελφιδοῦς. Cf. Denys le Thrace, chap. XIV et XV, avec le commentaire.

L'oraison est une.] Rhétorique, III, 9 : λέξις εἰρομένη καὶ συνδέσμῳ μία. Cf. III, 12. C'est exactement la doctrine qu'on retrouve dans le Traité du Langage, et que commente Ammonius dans un passage d'où M. Ritter conclut à tort contre l'authenticité de ce chapitre. — La comparaison de l'Iliade avec la définition de l'homme est aussi un exemple familier à Aristote. Voyez : Analytiques post. II, 7, 10; Cf. Métaphys., VI, 12; Topiques, I, 4.

CHAPITRE XXI.

P. 367. Des mots triples, quadruples.] Les mots grecs répondant au premier exemple sont évidemment corrompus, et aucune des conjectures à l'aide desquelles on a voulu les corriger, n'offre une suffisante vraisemblance. Quant au second exemple, il renferme les noms des trois fleuves

Hermos, Caïcos et Xanthos. Comparez M. A. Regnier : De la formation et de la composition des mots dans la langue grecque (Paris, 1840), § 290-295.

D'ornement.] Κόσμος, que M. Ritter suppose être une glose marginale, est assez justifié par deux passages de la Rhétorique, III, 2 et 7.

Mot propre.] Cf. Longin, Du Sublime, chap. XXXIII, sur la κυριολογία, et l'opuscule d'Hérodien Περὶ Ἀκυρολογίας publié par M. Boissonade, Anecdota græca, vol. III, p. 262-270.

Sigynon.] Voyez : Hérodote, V, 9 ; Hésychius et le Grand Étymologique.

La métaphore.] Comparez la Rhétorique, III, 2, 3, 10. On voit que ce mot avait, au temps d'Aristote, un sens plus général que celui que les rhéteurs lui ont donné dans la suite. Cf. Cicéron, De l'Orateur, III, 38.

Par proportion.] Voyez la Rhétorique, III, 4 et 11, où se retrouve le même exemple

P. 369. La coupe de Mars.] Expression qu'on trouvait dans le poëte Timothée. Voyez Athénée, X, p. 433 C.

Le coucher de la vie.] Expressions semblables dans Platon, Lois, VI, p. 767 C; Eschyle, Agamemnon, 1132 (1123); Alexis cité par Stobée, CXVI, 19.

N'a pas d'analogue corrélatif.] Κείμενον. De même, Topiques, VI, 2 : κείμενα ὀνόματα.

Semant la lumière.] Cf. Lucrèce, II, 211 : Sol lumine conserit arva.

La coupe sans vin.] Ἀλλ' ἄοινον, conjecture de Vettori, adoptée par Batteux, par MM. Hermann et Ritter, et par l'éditeur des œuvres d'Aristote dans la bibliothèque Firmin-Didot. M. Bekker a maintenu la leçon des manuscrits, ἀλλ' οἴνου, qu'il est bien difficile de justifier.

Le mot forgé.] Sur l'ὀνοματοποιία, voyez les Topiques, VI, 2; VIII, 2, et comparez plus haut, p. 220, 221.

Mots raccourcis.] Voyez Strabon, VIII, p. 364, qui offre plusieurs autres exemples de ce genre.

P. 371. Qui finissent par ν, ρ, σ.] Καὶ Σ manquent dans plusieurs manuscrits. Mais cette addition est nécessaire au sens de la remarque suivante sur ψ et ξ. Les manuscrits et les éditions qui omettent καί portent en outre ἐκ τούτων ou ἐκ τούτου ἀφώνων, ce qui augmente la difficulté de ce passage. Cf., sur les lettres doubles, le dernier chapitre de la Métaphysique, cité plus haut, p. 457.

Qui peuvent s'allonger comme *a*.] Le grec est ici d'une concision difficile à justifier, mais, heureusement, assez facile à comprendre. La phrase complète serait : καὶ ὅσα εἰς τῶν ἐπεκτεινομένων τι, οἷον εἰς Α.

Trois en ι.] Athénée, II, p. 66 F, en reconnait un quatrième, κῦφι ou κοῖφι, mais qu'il déclare être d'origine étrangère, comme πέπερι et κόμμι. Σίνηπι ou Σίναπι est dans le même cas.

Cinq en υ.] Ajoutez-y σίναπυ, variante de σίναπι, blâmée par les puristes de l'antiquité (Athénée, IX, p. 366 D). Νάπυ (non νᾶπυ) est l'accentuation prescrite par Arcadius, p. 118, 25; je prie le lecteur de la rétablir dans le texte d'Aristote, p. 370.

Les noms neutres.] Τὰ μεταξύ. Le mot οὐδέτερος, dans ce sens, est d'un usage plus récent. Voyez Denys le Thrace, chap. XIV. Nous savons que Protagoras désignait les noms neutres par σκεύη (plus haut, p. 68, 69).

CHAPITRE XXII.

D'être claire.] Même précepte dans la Rhétorique, III, 2. Cf. la Rhétorique à Alexandre, chap. XXV; Aristide, Rhét. I, 10, t. IX, p. 393 des Rhéteurs grecs de M. Walz.

Cléophon.] Déjà cité plus haut, chap. II.

Sthénélus.] Mauvais poëte tragique qui était joué dans le

Gérytadès d'Aristophane. Voyez : le scholiaste sur les Guèpes, v. 1312; Athénée, IX, p. 367 B; X, p. 428 A.

De termes étrangers.] Voyez Quintilien, VIII, 3, § 59.

Une énigme.] Longin, dans les Fragments de sa Rhétorique, § 2, fait la même remarque en s'appuyant de l'autorité d'Aristote. Avait-il en vue ce passage de la Poétique, ou bien la Rhétorique, III, 2? Cf. II, 21 et ma note sur le passage cité de Longin.

Par la composition des mots.] Ὀνομάτων σύνθεσις a-t-il ici le même sens que dans le traité de Denys d'Halicarnasse περὶ ὀνομάτων συνθέσεως, ou celui de formation des mots composés? Ce second sens est plus probable, parce qu'il ressemble moins que l'autre à une naïveté; mais alors Aristote ne s'accorde pas avec d'autres auteurs anciens, qui reconnaissent que le *griphe*, espèce d'énigme, peut consister en un seul mot composé. Voyez Athénée, X, p. 448, et comparez Démétrius, Sur le Langage, § XCII.

J'ai vu, etc.] Exemple rappelé dans la Rhétorique, III, 2, cité avec un vers de plus dans Athénée, X, p. 452 C. Comparez Celse, De Medicina, II, 11.

Le barbarisme.] Voyez les deux petits traités sur le Barbarisme et le Solécisme, publiés par M. Boissonade, Anecdota græca, vol. III, p. 229-240, et les Anecdota de Bekker, p. 1270.

P. 373. Comme un mélange.] Κεκρᾶσθαι. Cf. Denys d'Halic. Sur Démosthène, chap. III : Κέκραται γὰρ εὖ πως (ἡ λέξις) καὶ αὐτὸ τὸ χρήσιμον εἴληφεν ἑκατέρας δυνάμεως. Des manuscrits lisent κεκρίσθαι. Le choix ne peut être douteux entre ces deux variantes. Ne confondez pas toutefois le style que caractérise ici Aristote avec ce que les rhéteurs ont appelé plus tard κεκραμένη διάλεκτος, qui n'est autre que le *genre tempéré*. Voyez Denys d'Halic. l. c. et Jugement sur les philosophes : Οὐδὲ παραλείπουσι τὴν σαφήνειαν, ἀλλὰ κεκραμένῃ τῇ διαλέκτῳ χρώμενοι. Cf. plus haut, p. 262, n° 1.

Les ornements.] Voyez plus haut, chap. XXI et comparez Quintilien, VIII, 3, § 61.

Euclide l'ancien.] C'est peut-être le célèbre Euclide, chef de l'École de Mégare, qui paraît avoir eu peu de goût pour la poésie et dont Diogène Laërce (II, 109) atteste les dissentiments avec Aristote. Cependant ἰαμβοποιήσας pour κωμῳδήσας indiquerait plutôt un poëte comique qu'un philosophe. En effet, un Euclide, poëte comique, paraît être cité deux fois dans Pollux. Voyez Meineke, Hist. crit., p. 269.

Quand j'ai vu, etc.] Je suis une conjecture de M. Düntzer, note 175 de sa Défense de la Poétique. Le même savant (note 176) propose de lire κεράμενος en faisant la première syllabe longue; en faisant de ἐλλέβορον quatre longues, on aura ainsi un mauvais hexamètre, plein des ἐκτάσεις dont se moquait Euclide. Sur les licences analogues dans la versification française, voyez le Traité de M. L. Quicherat, livre I, chap. VIII.

Dans un vers.] Ἐπὶ τῶν ἐπῶν — εἰς τὸ μέτρον. Sur ce sens général du mot ἔπος, voyez le scholiaste de Denys le Thrace, p. 751, et le scholiaste d'Aristophane, sur les Fêtes de Cérès, v. 412.

Eschyle et Euripide.] Dans leur Philoctète. Voyez Dion Chrysostome, Disc. LII, LIII, et la diss. spéciale de M. Hermann, t. III de ses Opuscules. Dans le vers d'Eschyle, on ne peut guère hésiter à lire avec M. Hermann φαγέδαιναν à l'accusatif, au lieu de φαγέδαινα que donnent les manuscrits, cette correction complétant si facilement un vers ïambique. Dans le vers qui suit, corrigez νῦν pour νύν.

P. 375. Ariphradès.] Personnage inconnu d'ailleurs.

Les mots doubles conviennent, etc.] Observations analogues dans la Rhétorique, III, 3. Cf. Problèmes, XIX, 15 et 28; Démétrius, Sur le Langage, § XCI; Proclus, Chrestomathie (dans Photius, cod. 239), chap. XIV.

C'est probablement à ce chapitre XXII[e] que le Tasse fait allusion, lorsqu'il dit (Lettres poétiques, 15 juin 1575) qu'Aristote ne mentionne pas plus l'allégorie dans sa Poétique ni dans ses autres ouvrages, que si elle n'avait jamais existé. Ce silence du grand philosophe tourmente fort l'auteur de la Jérusalem délivrée ; il craint d'y voir une condamnation tacite de ce genre d'ornement poétique. Puis il se console par l'idée que, l'ouvrage d'Aristote étant incomplet, peut-être celui-ci avait parlé ou du moins avait voulu parler ailleurs de l'allégorie. (Cf. Lettre du 4 octobre 1575.) Mais l'allégorie, comme, en général, le merveilleux, ne devait pas, aux yeux d'Aristote, faire partie de l'art : ils formaient le fond même de la mythologie payenne. La foi populaire les fournissait au poëte, qui n'avait ici rien à inventer, mais seulement à choisir.

CHAPITRE XXIII.

Un ensemble dramatique.] Comparez plus haut le chapitre VIII, et, pour plus de détails, les auteurs analysés par Goujet, bibliothèque française, t. III, p. 153-180. Les controverses modernes ont bien renouvelé ce sujet. Voyez : M. Villemain, Littérature du moyen âge, XI[e] leçon; Littérature du XVIII[e] siècle, première partie, VIII[e] leçon. M. Sainte-Beuve, Portraits contemporains et divers, t. III; Homère, Apollonius de Rhodes; M. Fauriel, histoire de la Poésie provençale (Paris, 1846); etc.

P. 377. Le combat naval de Salamine.] Voyez des exemples analogues de synchronisme dans : Hérodote, VII, 166; Plutarque, Questions symposiaques, VIII, 1; Diodore, XI, 24, et le fragment 137[e] de l'historien Timée.

Il a employé beaucoup d'épisodes.] Ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς. « Pronomen αὐτῶν adhuc explicare nemo ita potuit, ut linguæ græcæ legibus satisfaceret. Victorius et

Hermannus belli Trojani partes ab Homero omissas designari putant, sed id quo modo fieri possit neuter explicuit. Hermannus auctoris negligentiam agnoscit; alii conjecturis sanare locum tentaverunt. Mihi hæc vox plane supervacua casu illata videtur esse : nimirum adversus ἀπολαβὼν in margine aliquis posuit αὐτῶν, isque intellexit μερῶν τοῦ πολέμου, ex præcedente ἓν μέρος, ut ne lectorem fugeret quo ἀπολαβὼν referendum esset. » Ritter.

Ramener à une juste mesure, etc.] Après μετριάζοντα on attendait ποιεῖν, ἅτε. Mais telle est la concision habituelle du style d'Aristote qu'il n'est peut-être pas nécessaire de supposer ici une altération du texte par la faute des copistes.

Le catalogue des vaisseaux, etc.] Voici sur ce sujet une curieuse observation du Tasse, à propos de quelques stances de son quatrième chant, qu'on lui avait reprochées comme suspendant d'une manière désagréable l'action du poëme : « Che cinque o sei stanze si spendino fuor dell' azione principale e senza parlar punto di lei, non veggio come possa parere strano a coloro, i quali mettono la favola dell' Iliade non nella guerra Trojana, ma nell' ira d'Achille, e che credono esser vero quello, che dice Aristotile, che i due cataloghi, l'un de' quali segue all' altro, siano episodi nell' Iliade; ch' episodi essi non sarebbono, se la guerra Trojana fosse la favola, oltre molte altre ragioni, che ciò provano, delle quali ne' miei Discorsi : perchè se così è, sta talora per molti libri intieri sospesa nell' Iliade la favola principale. » (Lettere poetiche, 14 mai 1575.)

Les chants Cypriaques, etc.] Voyez sur ces poëmes, qui faisaient partie du Cycle épique, les ouvrages cités plus haut et celui de M. Welcker, Der epische Cyclus, dont le second volume vient de paraître.

Un ou deux sujets de tragédie.] Aristote veut dire que chacun de ces deux poëmes pourrait être resserré en une tragédie ou tout au plus divisé de manière à former deux

tragédies (ce que Dacier montre bien dans ses Remarques); autrement il serait contredit par l'histoire même du théâtre grec, où l'on peut signaler encore aujourd'hui, après tant de pertes, plusieurs tragédies tirées de l'Iliade, plusieurs tirées de l'Odyssée. De l'Iliade : Les Myrmidons, les Néréides et les Phrygiens, la Psychostasie d'Eschyle; les Phrygiens ou la Rançon d'Hector, et le Chrysès, de Sophocle; le Rhésus d'Euripide; peut-être aussi le Bellérophon, du même poëte, puisque cette histoire se trouve racontée dans l'Iliade. De l'Odyssée : les Convives, la Pénélope, la Circé, d'Eschyle; la Nausicaa et les Phéaciens, de Sophocle (c'étaient, il est vrai, deux drames satyriques), lequel, même, selon la remarque de son biographe anonyme, « transcrit l'Odyssée dans beaucoup de ses drames ; » le Cyclope d'Euripide. Tout cela sans parler des tragiques du second ordre. Mais la différence qu'il y avait à cet égard entre les deux poëmes d'Homère et les autres poëmes du Cycle épique, c'est que les deux premiers ne fournissaient que d'une façon très-sommaire les sujets de tragédie développés par Eschyle, Sophocle et Euripide; tandis que les autres épopées, ayant moins d'unité, se décomposaient naturellement et sans peine en plusieurs tragédies. Cela ressort très-bien de l'exemple donné plus bas par Aristote : les sujets traités dans les huit ou dix tragédies qu'il cite, se succédaient, sans se tenir par le lien d'une véritable action dramatique, et avec des développements à peu près égaux, dans les poëmes où les auteurs tragiques les ont pris pour les mettre sur la scène. Ces réflexions montrent, je pense, comment la fin de ce chapitre se rattache au commencement. M. Ritter essaye vainement de mettre en doute l'authenticité des dernières lignes depuis Τοιγαροῦν jusqu'à Τρῳάδες.

Plus de huit.] Il ne faut donc pas s'étonner, comme fait M. Ritter, si l'on trouve ci-dessous neuf ou dix titres de tragédies.

Le Jugement des armes.] Sujet traité par Eschyle, et d'après lui, en latin par Ennius et Pacuvius. Voyez Hermann, Opuscules, VII, p. 362.

P. 379. Philoctète.] Voyez plus haut, p. 21.

Néoptolème.] Sujet traité par Sophocle, sous le titre des Scyriens ou des Scyriennes, et par Nicomaque.

Eurypyle.] Eurypyle, fils de Télèphe, allié des Troyens, fut tué par Néoptolème devant Troie (Petite Iliade, livre II, selon l'analyse de Proclus). On ignore quel poëte avait tiré de ce sujet la matière d'une tragédie.

Le Mendiant.] En grec, la Mendicité. Ulysse s'introduisant dans Troie sous le costume d'un mendiant, reconnu par Hélène, réussissant, par son secours, à s'échapper pour revenir avec Diomède enlever le Palladium : tel est le sujet de cette pièce, dont l'Odyssée (IV, 252-264. Cf. Euripide, Hécube, v. 239) pouvait aussi fournir le plan. On ne sait pas par quel auteur elle avait été traitée, ni même si le mot Πτωχεία en est le titre ou en indique seulement le sujet.

Les Lacédémoniennes.] Ce n'était peut-être que la dernière partie de l'épisode précédent, où les servantes de la suite d'Hélène aidaient Ulysse et Diomède dans l'enlèvement du Palladium. Sophocle avait composé sous ce titre une pièce dont il ne reste que trois courts fragments.

La prise de Troie et le départ.] Peut-être faut-il voir là deux titres distincts. Sur le premier, voyez plus haut, p. 455. L'Hécube et les Troyennes d'Euripide peuvent donner une idée du sujet de ces tragédies.

Sinon.] Sujet traité par Sophocle. L'Épéus d'Euripide devait offrir à peu près la même fable, Épéus étant l'artiste qui fabriqua le fameux cheval de bois; par conséquent cet épisode, comme vraisemblablement celui des Troades, qui termine l'énumération d'Aristote, devrait être placé avant la Prise de Troie. Les trois dernières tragédies peuvent d'ailleurs se rapporter aussi bien à l'Ἰλίου πέρσις d'Arctinus, qui

faisait aussi partie du Cycle. Il n'est pas inutile de remarquer que l'auteur n'épuise pas ici l'énumération des pièces qui se rattachaient à la petite Iliade; par exemple, il omet la folie et la mort d'Ajax, dont Sophocle a tiré un de ses chefs-d'œuvre. Voyez pour plus de détail le livre de M. Welcker sur les Tragédies grecques dans leur rapport avec le Cycle épique.

CHAPITRE XXIV.

Homère le premier.] Aristote a restreint lui-même, plus haut, chap. IV, ce que cette assertion aurait de trop rigoureux.

Les anciens poëtes.] Les poëtes dramatiques apparemment, puisqu'Aristote ne connaît pas d'épopée antérieure à l'Iliade et à l'Odyssée, et que celles-ci lui paraissent des modèles du genre A moins toutefois qu'il ne lui vienne ici un scrupule à l'esprit sur l'étendue des deux épopées homériques, qui, en effet, ne pourraient guère être lues d'une seule haleine, quoi qu'en dise le savant Dacier. La mesure qu'il détermine ensuite nous laisse dans le doute à cet égard. Si dans les anciens concours trois concurrents présentaient chacun trois tragédies (sans parler des drames satyriques), le total de ces tragédies devait égaler à peu près l'Iliade en longueur; d'un autre côté, en admettant que l'usage des trilogies dramatiques fût aboli au temps d'Aristote, mais qu'il y eût cinq concurrents (ci-dessous, p. 500), ce seraient environ 8,000 vers pour un seul concours. Encore reste-t-il à savoir si, dans les Dionysiaques, les représentations tragiques n'étaient pas réparties entre plusieurs journées. Aristote parle évidemment pour des gens qui savaient toutes ces choses. Ce n'est peut-être pas sa faute si nous le comprenons si difficilement aujourd'hui. Voyez, sur les questions que soulève ce texte, les auteurs cités plus haut (sur le chap. VII). Dacier et Batteux n'en ont pas vu toute la diffi-

culté. Cf. les Prolégomènes de Wolf sur l'Iliade, p. CX-CXII.

En un seul jour.] Le lecteur peut supprimer les [ ] où ces mots sont renfermés.

De manière à embellir, etc.] Sur la μεγαλοπρέπεια, voyez Démétrius, Sur le Langage, § XXXVIII-XLIX. Longin, Du Sublime, VIII, 3. Et comparez Aristote, Rhétorique, III, 6 et 12.

P. 381. Changer et varier, etc.] Observation semblable dans la Rhétorique, I, 11.

Le vers héroïque.] Voyez la Rhétorique, III, 3 et 8; Horace, Art Poétique, v. 74 et suiv.

Le plus plein.] Ὀγκωδέστατον. Voyez Démétrius, Sur le Langage, § CLXXVII : Τὸ ὀγκηρὸν ἐν τρισίν, πλάτει, μήκει, πλάσματι, etc.

L'un convient à la danse.] C'est le tétramètre trochaïque. Voyez plus haut, chap. IV, et la Rhétorique, III, 1 et 8 : Ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα.

Ce n'est pas en cela qu'il est imitateur.] Voyez plus haut, p. 162.

Après quelques mots d'entrée.] Φροιμιασάμενος pour προοιμιασάμενος (Cf. Rhétorique, III, 14), par une contraction et un effet d'aspiration analogue à τερθρεύομαι pour τερατεύομαι, Topiques, VIII, 1.

L'incroyable.] Mot à mot le déraisonnable, τὸ ἄλογον, comme plus haut, chap. XV. Cf. Rhétorique, III, 17 : Εἴ τι ψεύδεται ἐκτὸς τοῦ πράγματος.

La poursuite d'Hector.] Un critique ancien, Mégaclide, cité par le scholiaste de Venise sur ce passage, en blâme aussi l'invraisemblance. Le Tasse relève ici une lacune importante dans les observations d'Aristote, et il essaie de la justifier. Dans ses Discorsi dell' arte poetica, I, p. 19, éd. 1804, après avoir marqué la différence qui, selon lui, doit exister entre les héros épiques et les héros tragiques : « Dalle cose dette può esser manifesto, che la differenza ch'

è fra la tragedia el' epopeia non nasce solamente della diversità degl' instrumenti e del modo dell' imitare, ma molto più e molto prima della diversità delle cose imitate, la qual differenza è molto più propria, e più intrinseca, e più essenziale dell' altre; e se Aristotile non ne fà menzione, è perchè basta a lui in quel luogo di mostrare che la tragedia et l'epopeia siano differenti, e ciò abbastanza si mostra per quelle altre due differenze, le quali a prima vista sono assai più note, che questa non è. »

Mentir comme il convient.] Voyez Pindare, Néméenne VII, 22, et comparez plus haut, p. 167 n. et 193 n., et la Métaphysique, IV, 29.

Parler, faux raisonnement.] Παραλογισμός. Rhétorique, II, 24 : Παραλογίζεται ὁ ἀκροατὴς ὅτι ἐποίησεν ἢ οὐκ ἐποίησεν οὐ δεδειγμένου. Comparez plus haut, chap. XVI.

Si celui-là est faux, etc.] Passage très-obscur et où plusieurs mots sont évidemment corrompus : διὸ δή — ἢ προσθεῖναι — ἄλλου δέ, mais cette dernière leçon peut être facilement remplacée par ἀλλ' οὐδέ, que donnent plusieurs manuscrits. M. Ritter la conserve cependant, à l'exemple de M. Bekker; il supprime ἤ et il traduit : « Cur vero si prius falsum, dum alterum hoc verum est, cogimur ut id aut esse aut factum esse adjiciamus? » N'est-ce pas supposer dans le texte διὰ τί au lieu de διὸ δή, et donner à ἄλλου le sens de θατέρου, contre les usages de la langue grecque? Dacier et Batteux ne s'inquiètent que du raisonnement même d'Aristote, sans songer aux difficultés qu'offre le texte même. Quant à l'exemple que cite Aristote, Dacier le croit interpolé; il l'interprète de travers, après avoir lui-même choisi d'autres exemples dans Homère. Batteux, dans ses Remarques, ne parle pas même de cet exemple, et il en donne un autre qui est de l'invention d'Heinsius. Ils n'ont pas observé que les Νίπτρα déjà cités au chap. XV ne comprennent pas seulement le court incident du *bain* d'Ulysse, mais tout ce

qui s'y rattache dans le XIX[e] chant de l'Odyssée. Or, dans sa première entrevue avec Pénélope, Ulysse, sous le faux nom d'Æthon et sous les habits d'un mendiant, se donne pour un guerrier qui a vu Ulysse à la guerre de Troie, et il décrit l'extérieur de ce héros : là-dessus Pénélope fait le *faux raisonnement* dont notre philosophe a loué Homère. M. Hermann explique très-bien cette allusion, et par là même il justifie l'authenticité des mots παράδειγμα, etc., qui manquent dans plusieurs manuscrits. Vettori, qui les connaissait, sans les avoir insérés dans son texte, n'y devinant aucun rapport avec la scène de la reconnaissance d'Ulysse par Euryclée, supposait qu'il pouvait bien être question d'une pièce de Sophocle, intitulée aussi Νίπτρα. Sur ἐκ τῶν Νίπτρων, au lieu de ἐν, comparez dans la Rhét., II, 23; III, 16, des locutions analogues. Τούτου pour τοῦτο, après παράδειγμα, n'est qu'une conjecture, mais une conjecture bien vraisemblable; d'ailleurs un manuscrit porte τούτων. — J'ai traduit la première ligne de cette phrase à peu près comme si on lisait dans le texte : Τούτο δ' ἐστὶ ψεῦδος δηλαδή, ἂν τ. π. ψ. Comparez un raisonnement dont la forme est analogue dans les Catégories, chap. x fin.

P. 383. Le muet qui vient de Tégée.] C'est Télèphe lui-même, le principal héros de cette tragédie, qui était parodié, à ce propos sans doute, par Alexis, dans son Parasite. Voyez Athénée, X, p. 421 D. Télèphe expiait, par un silence volontaire, le meurtre de ses deux oncles. Voyez Hygin, Fables 100 et 244. Cf. Eschyle, Euménides, v. 421 (446).

Si la fable a été faite ainsi.] Ἂν δὲ ᾖ, expression Aristotélique. Voyez Topiques, VIII, 1.

Homère adoucit et efface.] Ἀφανίζει ἡδύνων. Rhétorique, III, 17; ἐκκρούουσι γὰρ αἱ κινήσεις ἀλλήλας αἵ ἅμα καὶ ἢ ἀφανίζουσιν ἢ ἀφανεῖς ποιοῦσι.

CHAPITRE XXV.

Voici encore un chapitre évidemment incomplet, et cependant si plein de minutieux détails, qu'il faudrait bien des pages pour le commenter si je ne me bornais aux explications les plus nécessaires. Quant au caractère général des problèmes qui y sont discutés, comparez plus haut, p. 123, où je crois avoir montré combien de puérilités subtiles se mêlaient à l'érudition d'Aristote et à sa philosophie.

Les problèmes et les solutions.] Προβλήματα ou ἀπορίαι, et λύσεις, expressions consacrées dans les écoles grecques depuis Aristote, et qu'on retrouve à chaque page des commentaires Alexandrins extraits par le scholiaste de Venise. Voyez Wolf, Prolegom., p. xcv; Lehrs, de Aristarchi studiis Hom., p. 200-229; Schœll, Hist. de la Litt. gr., IV, p. 35. Bojesen, Préface de son édition du XIX[e] livre des Problèmes.

Cette imitation se fait par l'élocution.] Rhétorique, III, 1: Τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματά ἐστιν, ὑπῆρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν.

Si l'intention est bonne.] Μὴ ὀρθῶς, leçon des manuscrits. La correction μὲν suffit pour donner un sens raisonnable. Ἔχει est sous-entendu après ὀρθῶς.

Lever les deux pieds droits en même temps.] Προβεβληκότα offre un sens raisonnable; mais προβαίνειν paraît être le mot propre en pareil cas. Aristote, Sur la Marche des Animaux, chap. XIV: προβεβηκότα (ζῶα) κατὰ διάμετρον καὶ οὐ τοῖς δεξιοῖς ἢ τοῖς ἀριστεροῖς ἀμφοτέροις ἅμα.

Le but de cet art.] Après avoir cité cette remarquable observation, M. V. Hugo en a judicieusement rapproché (Préface de Cromwell, à la fin) une pensée de Boileau: « Ils prennent pour galimathias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poëte,

afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut parler ainsi, de la raison même. Ce précepte effectivement qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût...., et qu'une espèce de bazarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes. » (Discours sur l'Ode) Boileau, il est vrai, ne parle pas tout à fait aussi nettement que le laisserait croire cette habile citation. On fera bien de recourir à quelque édition originale.

P. 387. Une biche n'a point de cornes.] Erreur signalée dans Homère, Iliade, XV, 271; Pindare, Olympique, III, 52; Callimaque, Hymne à Diane, v. 102 (Cf. Scaliger, Poétique, III, 4, qui le défend par l'exemple d'une biche à cornes, récemment observée en France). Comparez Élien, Hist. des Animaux, VII, 39. On trouve une faute analogue dans Aristophane, Nuées, v. 150, où le scholiaste la relève. « On prétend aussi qu'il se trouve des biches qui ont un bois comme le cerf, et cela n'est pas absolument contre toute vraisemblance. » Buffon.

De l'avoir mal peinte.] Κακομιμήτως. Deux manuscrits, ἀμιμήτως, ce qui n'est guère que le synonyme de l'autre adverbe. Aristote emploie volontiers ces sortes d'adverbes : ὑπερβεβλημένως, Morale Nicom., III, 13; πεπλασμένως et πεφυκότως, Rhét., III, 2; ἀφωρισμένως, Catégories, X, etc.

Euripide.] Εὐριπίδην pour Εὐριπίδης, est une conjecture de Heinsius.

Dans Xénophane.] Ma traduction suppose une virgule après ἔτυχεν, et dispense de toute conjecture. M. Ritter lit ὡς παρὰ Ξενοφάνει, quelques manuscrits portant en effet ὥσπερ Ξενοφάνει. On ne sait pas à quelle doctrine de Xénophane rapporter ces allusions. Ce qui est certain, c'est que Xénophane traitait avec mépris les opinions populaires sur la divinité. Voyez plus haut, p. 60.

Dans l'Iliade.] Sur cet exemple et sur les autres exemples d'Homère, les problèmes que soulève Aristote se retrouvent presque tous dans les anciens commentateurs, et particulièrement dans le scholiaste de Venise. Voyez aussi plus haut, p. 123 et suiv., 139 et suiv.

Les mulets.] Cf. Iliade, X, 84 et le scholiaste.

Verse du vin.] Voyez aussi Plutarque, Questions symposiaques, V, 4.

P. 389. *Tout* est ici par métaphore.] Πάντες ne se trouve pas dans le texte du vers qu'Aristote vient de citer. C'est probablement une faute de copiste. Au reste, ce mot avait bien pu, dans l'Iliade, être substitué à ἄλλοι par quelques-uns de ces grammairiens qui faisaient métier de procurer à leurs confrères des problèmes à résoudre. Voyez les scholies de Venise sur l'Iliade, XX, 269-272; XXIV, 418. Cf. X, 372, et, plus bas, p. 474.

P. 389. Qui ne se couchent jamais.] Ou comme veut un scholiaste, « la seule des constellations nommées dans ces vers d'Homère. »

Τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ.] Même discussion dans les Réfutations des sophistes, chap. IV. Il s'agit dans ce texte de l'Iliade (XXIII et non XXII comme on lit au bas de notre texte, p. 328), d'un tronc d'arbre desséché : « qui pourrit *là* (si on lit οὗ, génitif marquant le lieu) », ou bien « qui ne pourrit pas (si on lit οὐ, négation). »

Nous lui donnons.] Voyez plus haut, p. 123.

Empédocle.] Voyez Athénée, X, p. 424 A; Plutarque, Questions symposiaques, V, 4; Simplicius, sur Aristote, Du Ciel, I, p. 507 de l'éd. des Scholies, par Brandis. Aristote a remarqué dans la Rhétorique, III, 5, que les écrits d'Héraclite étaient « difficiles à ponctuer. » Il y avait donc une *ponctuation* dans les manuscrits à cette époque, où cependant on n'en voit pas la moindre trace sur les inscriptions; et Aristophane de Byzance n'est pas l'*inventeur* de la

ponctuation, il n'a fait qu'en mieux déterminer les signes et les règles.

Ouvrier en airain.] Même observation, sans nom d'auteur, dans le scholiaste sur l'Iliade, XIX, 283.

P. 391. Le javelot d'airain, etc.] On lit dans le texte d'Homère μείλινον au lieu de χάλκεον. Au reste, cet hémistiche fait partie de quatre vers que le scholiaste signale comme interpolés ὑπό τινος τῶν βουλομένων πρόβλημα ποιεῖν.

Glaucon.] Voyez plus haut, p. 64, 83 et Aristote, Rhétorique, III, 1.

Icarius.] Strabon, X, p. 708, et le scholiaste de l'Odyssée, I, 285, donnent une autre explication de la conduite de Télémaque : c'est que Pénélope était en mésintelligence avec son père et sa mère. Cf. Odyssée, XIX, 158. Toutes ces excuses sont peu satisfaisantes.

Zeuxis.] Sur son procédé d'imitation, voyez le passage classique de Cicéron, De l'Invention, II, 1, commenté par Victorinus, p. 119, des Scholiastes de Cicéron, éd. Orelli. Cf. O. Müller, Manuel d'Archéologie, § 137, et plus haut, p. 162, 163.

Égée.] Peut-être désigne-t-il ici le rôle d'Égée dans la Médée d'Euripide, v. 663-755, ce qui est l'opinion de M. Ritter; peut-être veut-il parler de la manière dont Médée traitait Égée dans la pièce d'Euripide qui portait ce dernier nom. Voyez M. Welcker, livre cité, p. 729. Le sujet de cette pièce est exposé dans : Apollodore, Bibliothèque, I, 9, 28; Pausanias, II, 3, 7; le scholiaste de l'Iliade, XI, 741; Cf. Plutarque, Vie de Thésée, chap. XII; et les Fragments, p. 621-624 de l'éd. Wagner.

P. 393. Et il y en a douze.] Ce compte est bien difficile à retrouver dans le texte tel qu'il nous est parvenu. Les six premiers *lieux communs* de solutions se distinguent assez nettement, comme on verra par la traduction française. Quant aux six autres, M. Ritter les rapporte : 1° aux mots

étrangers ; 2° à la métaphore ; 3° à l'accent ; 4° à la ponctuation ; 5° à l'ambiguïté des termes ; 6° à l'usage, et il compare fort à propos cette fin du chapitre xxv, avec le chapitre iv des Réfutations des Sophistes ; ce qui ne l'empêche pas de regarder tout ce chapitre xxv comme une interpolation.

CHAPITRE XXVI.

La moins chargée.] Ἧττον φορτική. « Celle qui se fait avec le moins d'embarras. » Racine. Politique, VIII, 6 : Οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας. Un peu plus bas ἀρετὴ est opposé à φορτικὴ ἡδονή. Ibid. Θεατὴς διττός· ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος — ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος. Ce sens du mot φορτικός se trouve déjà dans Platon.

Des gens plus sages.] La déclamation et l'action théâtrale semblent donc à Aristote des moyens grossiers de produire l'intérêt. Voy. plus haut, chap. vi, fin, et le commencement du chap. xiv. Il se plaint ailleurs (chap. xiii) du mauvais goût des auditoires. Cette plainte a été souvent renouvelée depuis. « J'avouerai que j'ai travaillé quelquefois (*cinq ou six fois*, dira-t-il plus bas, sur quatre cents quatre-vingt-trois comédies) selon les règles de l'art. Mais quand j'ai vu des monstres spécieux triompher sur notre théâtre, et que ce triste travail remportait les applaudissements des dames et du vulgaire, je me suis remis à cette manière barbare de composer, renfermant les préceptes sous clef toutes les fois que j'ai entrepris d'écrire, et bannissant de mon cabinet Térence et Plaute, pour n'être pas importuné de leurs raisons. » Lopez de Véga, livre cité, p. 249. On peut voir dans la Poétique de La Mesnardière (préface) avec quel mépris un pédant de ce siècle traitait le public des théâtres. D'Aubignac, plus poli que La Mesnardière, avoue qu'il écrit « pour faire connoître au peuple l'excellence de l'art des poëtes et pour

lui donner sujet de les admirer, en lui montrant combien il faut d'adresse, de suffisance et de précautions pour achever des ouvrages qui ne donnent à nos comédiens que la peine de les réciter et qui ravissent de joie ceux qui les écoutent. » (Pratique du théâtre, I, 2) On peut comparer encore Gravina, Della Ragion poetica, I, 14 : del Giudizio popolari.

Pirouettant.] Κυλίεσθαι pour κυλίνδεσθαι. Voyez d'autres exemples : Politique VI, 4; Histoire des Animaux, V, 19; Questions de mécanique, chap. VIII. — Sur la Scylla, comparez plus haut, chap. XV.

Myniscus.] Ou Mynniscus, de Chalcis, acteur célèbre, sur lequel on trouve un témoignage de Platon le comique dans Athénée, VIII, p. 344 E. L'auteur anonyme de la Vie d'Eschyle, le cite, en altérant son nom, comme un des acteurs employés par ce poëte.

Callippide.] Voyez Xénophon, Banquet III, 11 ; Athénée, XII, p. 531 D, etc.

Pindarus] Auteur sur lequel il n'existe aucun autre témoignage. Harles, d'après Sylburg et Batteux, propose de lire Τινδάρου. M. Ritter, Θεωδώρου, nom d'un acteur cité par Aristote, (Rhét., III, 2) et par Plutarque (Si un vieillard doit s'occuper du gouvernement de l'État).

En récitant des chants épiques.] Ῥαψῳδοῦντα. Comparez la Rhétorique, III, 1. Aristote n'est pas ici bien d'accord avec lui-même, car (plus bas, p. 394) il distingue l'épopée de la tragédie, en ce que la première n'a point de mise en scène ni de musique. Sur la rhapsodie, voyez Denys le Thrace, chap. VI et ses commentateurs.

En chantant.] Διᾴδοντα désigne plus spécialement un dialogue chanté, ou une lutte entre deux chanteurs. Voyez Théocrite, V, 22. Lexique publié dans les Anecdota de Bekker, p. 37, 3 : διᾴσασθαι τὸ διαμιλλήσασθαι ἐν ᾠδῇ τινι.

Sosistrate et Mnasithée.] Personnages inconnus d'ailleurs.

P. 395. Du mètre épique.] Exemples dans Euripide, Troades, v. 590-595; Électre, 190.

L'étendue de son imitation est plus restreinte.] On peut comparer le mot malicieux de Xanthias dans les Grenouilles d'Aristophane, v. 798 : Τί δέ; μειαγωγήσουσι τὴν τραγῳδίαν.

Nous n'en dirons pas davantage, etc.] Cette conclusion justifie assez bien l'opinion des éditeurs qui, comme Vettori, ont cru que nous avions là le *premier* livre du grand ouvrage d'Aristote Sur la Poétique. Voyez plus haut, p. 137.

COMMENTAIRE

SUR LES EXTRAITS DES PROBLÈMES.

P. 397. Chap. I : Se font-ils jouer?] Αὐλοῦνται. Je n'ai pas encore trouvé un second exemple de ce verbe ainsi employé à la voix moyenne.

Chap. XLIII. De deux éléments agréables.] Lisez plutôt avec M. Bojesen : ἡδίονι ἥδιον au lieu de ἥδιον ἡδίονι.

A celui de la lyre.] Ἡ λύρα Bekker, ἢ λύρᾳ Bojesen.

De plus.] Je traduis d'après la conjecture très-vraisemblable de M Bojesen, ἔτι pour ἐπεί, qu'on pourrait sans trop de hardiesse faire passer dans le texte.

Est moins sensible.] Ἦι pour ἢ m'a paru nécessaire pour donner un sens à ce passage.

La coulée du pressoir.] Αἱ οἰνώδεις ῥοαί. Théophraste indique le véritable sens de ces mots dans un passage du Περὶ φυτικῶν Αἰτιῶν que je regrette de n'avoir pas connu en écrivant ma traduction : Αἱ δὲ καὶ μεθίστανται πρὸς τὸ βέλτιον, καθάπερ εἴρηται περί τε τῶν ἐν Αἰγύπτῳ καὶ Κιλικίᾳ ῥοῶν· αἱ μὲν

γὰρ γλυκεῖαι καὶ οἰνώδεις· αἱ δ' ἀπύρηνοι καὶ καλλίκοκκοι γίνονται κατὰ τὸν Πίναρον ποταμόν. I, 9, passage indiqué dans le commentaire de M. Bojesen, auquel je ferai, pour ce qui suit, plus d'un autre emprunt.

P. 399. Produisent une impression distincte.] Θεωρεῖν et le substantif correspondant θεωρός s'appliquent très-bien à toutes les sensations que peut donner le spectacle, aux ἀκροάσεις comme aux θεάματα. Θεωρός, dans la Rhétorique (I, 2), désigne l'auditeur oisif, l'*amateur*, par opposition à κριτής et à ἐκκλησιαστής. Dans la Politique, VII, 17, on lit : Εὔλογον οὖν ἀπελαύνειν ἀπὸ τῶν ἀκουσμάτων καὶ τῶν ὁραμάτων ἀνελευθερίας καὶ τηλικούτους ὄντας, et plus bas : ἐπεὶ δὲ τὸ λέγειν τι τῶν τοιούτων ἐξορίζομεν, φανερὸν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν γραφὰς ἢ λόγους ἀσχήμονας. Dans ce passage le mot λόγους a paru suspect à Schneider, à Coray et après eux à M. Letronne (Appendice des Lettres d'un Antiquaire à un Artiste, p. 28, note) qui demande si « on a jamais dit dans aucune langue : voir [des peintures] et des discours? » C'est pourtant là un idiotisme bien constaté, sinon de la langue grecque, au moins du style d'Aristote. Voyez encore plus haut p. 186, plus bas, chap. v, p. 404, ligne 3. Ce sens du mot θεωρεῖν paraît avoir échappé aux derniers éditeurs du Trésor d'H. Estienne.

P. 399. Rendent plus sensibles.] Αὐτοῖς, apparemment, τοῖς ἀκούουσι ou θεωροῦσι, construction πρὸς τὸ σημαινόμενον. Plus bas αὐτῶν est probablement une syllepse analogue, le singulier τὴν ἁμαρτίαν équivalant à τὰς ἁμαρτίας, ou, si l'on veut, τῇ ᾠδῇ équivalant à τοὺς φθόγγους. Il est donc inutile de lire αὐτῆς avec M. Bojesen.

Chap. IX. Une flûte.] Peut-être lisait-on primitivement dans le texte αὐλὸν ἕνα ou ἕν', et la finale ον, à cause de sa ressemblance avec εν, aura fait disparaître cette syllabe. Mais il faut être sobre de conjectures sur de pareils textes, où les variantes des manuscrits offrent si peu de secours à la critique.

Les mêmes notes, etc.] Comparez Platon, Lois, VII, p. 812, D.

Chap. x. Lorsque l'on fredonne.] Pollux, IV, 10; Suidas et Hésychius semblent attribuer au τερέτισμα une valeur toute technique, qui ne convient pas à ce texte d'Aristote. — Cf. Platon, Lois, II, p. 669.

Un son plus fort.] Κρουστικά. Ce mot ne devrait s'appliquer qu'aux instruments à cordes; mais Plutarque atteste qu'on appliquait aussi le nom de κρούματα aux αὐλήματα. (Questions symposiaques, II, 4; Cf. Pollux, IV, 84.)

Voilà pourquoi, etc.] Le texte est d'une concision difficile à justifier. La traduction de Gaza : « suavius cantatur quam teretatur, » suppose ᾄδειν au lieu d'ἀκούειν. Je proposerais plus volontiers κρούειν qui se rapproche davantage de la leçon des manuscrits et qui s'accorde mieux avec le sens général de la remarque d'Aristote

Chap. xxix. C'est la même observation qui est développée dans le chap. xxvii. Il y a dans les Problèmes beaucoup d'exemples de ces répétitions; on en trouvera plus bas deux autres, chap. v et xl, xxviii et xv. Quant à la comparaison même que fait ici Aristote entre les plaisirs de l'oreille et ceux des autres sens, on la retrouve dans la Politique, VII, 5.

P. 401. Chap. xxvii. J'ai placé ce problème après le précédent parce qu'il m'a semblé que la rédaction en devait être postérieure; une première note, jetée d'abord sur des tablettes, est ici développée avec plus de soin. Du reste, il y a dans ce développement même bien des traits obscurs qui ne paraissent pas tenir à la corruption du texte. C'était à la traduction surtout de les éclaircir; y a-t-elle réussi?

Le bruit seul opère, etc.] Ἔχει μόνον οὐχί, ἦν, M. Bojesen lit οὐχὶ ἦν et blâme la leçon de M. Bekker et des autres éditeurs. Mais la leçon οὐχὶ ἦν n'est pas beaucoup plus claire. Je suppose que οὐχὶ pourrait bien faire double emploi avec

ἔχει par l'erreur d'un copiste. La phrase corrigée et complétée serait : Ἢ ὅτι τὸ ἀκουστὸν κίνησιν ἔχει μόνον, ἣν, κ. τ. λ.

Les couleurs ébranlent l'organe de la vue.] Voyez le traité De l'Ame, II, 7 et 8.

Sont comme des actes.] Aristide Quintilien, II, p. 64 : Ἡ μουσικὴ πρᾶξιν ῥυθμοῖς καὶ κινήσεσι μιμεῖται.

Chap. XXXVIII. La nature elle-même.] Même observation dans la Poétique, chap. IV, et dans la Politique, VIII, 5.

La variété des chants.] Sur le sens technique de ce mot voyez M. Vincent, Notice déjà citée, p. 73 et suiv.

Le rhythme nous plaît.] Rhétorique, III, 8 : Ἀηδὲς καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον· περαίνεται δὲ πάντα ἀριθμῷ· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστι. Comparez Longin, Fragments II et III.

Le tempérament.] Τὴν φύσιν καὶ τὴν δύναμιν pour τὴν φυσικὴν δύναμιν. Cicéron, De Oratore, I, 44 : Patria, cujus tanta est vis et tanta natura, etc.

P. 403. Contraires à l'ordre naturel.] La négation οὐ embarrasse ici; mais on peut traduire comme s'il y avait οὐ κατὰ φύσιν κινήσεις.

La musique.] Συμφωνία a quelquefois ce sens général, voyez les Topiques, VI, 2.

L'ordre nous est naturellement agréable.] Ἦν pour ἐστι. Voyez Stallbaum, Note sur le Criton de Platon, p. 120 (Bojesen).

Dans leurs rapports.] Sur ce sens du mot λόγος, voyez le traité de Pachymère dans la Notice de M. Vincent, p. 401 et suiv. Au reste le sens de tout ce passage est fort incertain.

Chap. XX. Si l'on change.] Κινήσῃ. Aristide Quintilien, I, p. 8 : Κίνησις.... μεταβολὴ τῶν ποιοτήτων εἰς τὰ ὁμογενῆ.

L'indicatrice.] Voyez M. Vincent, Notice, p. 119.

L'expression n'est plus grecque.] Οὐκ ἔστιν ὁ λόγος ἑλληνικός. Rhétorique, III, 5 : Ἔστι δ' ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἑλληνί-

ζειν; et Zénon, dans Diogène Laërce, VII, 59 : Ἑλληνισμὸς μὲν οὖν ἐστι φράσις ἀδιάπτωτος ἐν τῇ τεχνικῇ καὶ μὴ εἰκαίᾳ συνηθείᾳ. Ce n'est que chez les grammairiens de la décadence que les mots ἑλληνικός, ἑλληνίζειν, ἑλληνισμός s'appliquent aux mots et aux tournures de la *langue commune*, par opposition au pur atticisme.

Et comme une conjonction importante.] Καὶ μάλιστα τῶν καλῶν. Tournure analogue dans la Rhétorique, I, 1.

P. 405. Chap. v. C'est un plaisir pour l'auditeur.] Voyez sur θεωρεῖν la note ci-dessus, p. 478. M. Bojesen entend ici ce verbe dans le sens de contemplation philosophique qu'il a quelquefois chez Aristote. Voyez : De l'Ame, II, 1; Physique, VIII, 3.

De comprendre.] Μανθάνειν, plaisir souvent analysé par Aristote : Poétique, chap. IV; Rhétorique, I, 11; III, 10; Métaphysique, I, 1; Problèmes, XIV, 3. En traduisant μανθάνειν par *discere* M. Bojesen se voit forcé de corriger ainsi le texte : ἢ ὅτι ἡδὺ [μᾶλλον] τὸ θεωρεῖν ἢ τὸ μανθάνειν, et il compare le traité De la Sensation, chap. IV : Οὐ γὰρ κατὰ τὸ μανθάνειν ἀλλὰ κατὰ τὸ θεωρεῖν ἐστι τὸ αἰσθάνεσθαι.

Par l'habitude.] Même observation dans la Rhétorique, I, 11.

Chap. XL. Il accompagne.] Συνᾴδει est ordinairement employé au sens figuré dans Aristote par opposition à διαφωνεῖν. Voyez la Morale Nicom., I, 8.

Quand on n'est pas forcé de chanter.] C'est ainsi que dans les idées des anciens, et particulièrement d'Aristote, toute obligation et toute rétribution attachée à la pratique d'un art le rend par cela même βάναυσον, c'est-à-dire indigne d'un homme libre. Voyez, en ce qui concerne la musique, Aristote, Politique, VIII, 5.

Chap. VI. La paracataloge.] Comparez pour plus de détails, Plutarque, De la Musique, chap. XXVIII, et Athénée, XIV, p. 635-636.

Chap. XXVIII.] Plutarque explique le sens de νόμος par la sévérité même des lois qui présidaient à ce genre de composition. (De la Musique, chap. VII.) Suidas avait-il sous les yeux quelque autre témoignage d'Aristote sur le même sujet, quand il écrivait la notice suivante? Νόμοι κιθαρῳδικοί. Ἀπόλλων, φασί, μετὰ λύρας κατέδειξε τοῖς ἀνθρώποις νόμους καθ' οὓς ζήσονται, πραΰνων τε ἅμα τῷ μέλει τὸ κατ' ἀρχὰς ἐν αὐτοῖς θηριῶδες καὶ εὐπρόσιτον τῇ τοῦ ῥυθμοῦ ἡδύτητι ποιῶν τὸ παραγγελλόμενον. Καὶ ἐκλήθησαν νόμοι κιθαρῳδικοί. Ἐκεῖθεν δὲ σεμνολογικῶς, ὡς καὶ Ἀριστοτέλει δοκεῖ, νόμοι καλοῦνται οἱ μουσικοὶ τρόποι καθ' οὕς τινας ᾄδομεν. Voyez encore la Chrestomathie de Proclus.

Les Agathyrses.] Même usage chez les Crétois, selon Élien, Histoires diverses, II, 39, et Strabon, liv. X, p. 482; à Mazaca, ville de Cappadoce, selon Strabon, liv. XII, p. 559. On sait que Cicéron, dans son enfance, apprenait aussi par cœur les lois des XII Tables, *ut necessarium carmen,* ce qui ne veut pas précisément dire qu'elles étaient en vers. (Des Lois, II, 23.)

P. 407. Chap. XV. Les acteurs.] On sait que les chanteurs dans les fêtes de Bacchus, les tragédiens et les comédiens, furent d'abord ἐθελονταί. Voyez Rhétorique, III, 1, et plus haut, p. 421.

A ceux qui restent dans leur propre caractère.] Τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. M. Bojesen veut que ce soient les choristes par opposition aux acteurs proprement dits; il ne songe pas qu'Aristote oppose ici les acteurs proprement dits, les acteurs payés, aux acteurs libres de l'ancien temps. Je conviens toutefois qu'on s'attendrait à lire ἴδιον avant ἦθος. Peut-être aussi ἦθος φυλάσσειν signifie-t-il « s'abstenir des actions et des mouvements passionnés » qui sont le propre des héros du drame. La dernière ligne du chapitre semble appuyer cette conjecture. Cf. plus bas, p. 408.

C'est un nombre.] Voyez Denys d'Halic., De l'Arrangement des mots, chap. XIX.

Une mesure identique.] Ἑνὶ μετρεῖται. Même expression dans la Morale, Nicom., V, 8.

Chap. XXX. Ne comportent pas l'antistrophe.] C'est-à-dire, sont moins lyriques. Voyez le chap. XLVIII.

Chap. XLVIII. Sur ces divers modes, consultez la Notice de M. Vincent, qui renvoie avec soin aux travaux de ses prédécesseurs.

P. 409. Le Géryon.] Voyez les Fragments des Tragiques Grecs, éd. Wagner, p. 101.

Un caractère tout dramatique.] Ἦθος πρακτικόν. Dans la Politique, VIII, 7, Aristote distingue entre les μέλη ἠθικά et les μέλη πρακτικά, ce qui confirme encore la conjecture exposée ci-dessus, à propos du chap. XV.

Majestueux et calme.] Mêmes éloges dans Aristote, Politique, VIII, 7; et Héraclide de Pont, cité par Athénée, XIV, p. 624.

Les traits de l'humanité.] Ἀνθρωπικά. De même, Rhétorique, I, 2 : Τὰ μὲν δι' ἀπαιδευσίαν, τὰ δὲ δι' ἀλαζονείαν, τὰ δὲ καὶ δι' ἄλλας αἰτίας ἀνθρωπικάς.

Le mixolydien, etc.] L'insertion que j'ai faite ici dans le texte m'est suggérée par M. Vincent, comme tout à fait nécessaire pour que ce passage ne contredise pas l'opinion expresse d'Aristote dans la Politique, VIII, 7, et des autres auteurs anciens. Voyez sa Notice, p. 99. M. Bojesen a déjà remarqué que les mots κατὰ μὲν οὖν ταύτην, etc., convenaient mieux au mixolydien qu'à l'hypophrygien que le texte vient de nommer.

Sa bienveillance.] Remarquez la justesse élégante de cette observation d'Aristote, dont le fond se retrouve dans Horace, Art poétique, v. 193 :

Ille bonis faveatque et concilietur amice.

Chap. xxxi. Phrynichus.] C'est en effet un des auteurs qui ont développé le dialogue et l'action tragique sur le fond lyrique du dithyrambe. Voyez Plutarque, Questions symposiaques, I, 5; le scholiaste d'Aristophane sur les Grenouilles, v. 1334; Suidas, au mot Φρύνιχος.

Mètres et chants lyriques.] Voyez plus haut, p. 115, et la Notice de M. Vincent, p. 194-216. Ce texte est une des plus graves autorités en ce qui concerne la différence des μέτρα et des μέλη dans la poésie grecque, question pleine d'intérêt, mais aussi de difficultés, sur laquelle nous renverrons, pour plus de détails, aux ouvrages suivants : 1° M. Ed. Du Méril, Essai sur le principe et les formes de la versification (Paris, 1841; 2° M. Vincent, De la Musique dans la tragédie grecque, à propos de la représentation d'Antigone (Paris, 1844); 3° Dissertation sur le rhythme chez les Anciens (1845); 4° Deux Lettres à M. Rossignol sur le rhythme, sur la poésie lyrique et le vers dochmiaque (1846); 5° Analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin, intitulé *De Musica* (1849); 6° M. Rossignol, Deux Lettres à M. Vincent, sur le rhythme, sur le vers dochmiaque et la poésie lyrique en général (Paris, 1846).

NOTES[1].

NOTE A.

DE L'INFLUENCE QUE L'IMPORTATION DU PAPYRUS ÉGYPTIEN EN GRÈCE EXERÇA SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA LITTÉRATURE GRECQUE[2].

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 7 et 257.)

Dans une de ses célèbres leçons à l'École normale, Volney divise l'histoire générale de l'humanité, et particulièrement celle de la littérature historique, en deux périodes que sépare l'invention de l'imprimerie. « Telle est, dit-il (pour résumer ce curieux paradoxe), telle est la puissance de l'imprimerie, telle est son influence sur la civilisation, c'est-à-dire sur le développement de toutes les facultés de l'homme dans le sens le plus utile à la société, que l'époque de son invention divise en deux systèmes distinctifs et divers l'état politique et moral des peuples antérieurs et des peuples postérieurs à elle, ainsi que de leurs historiens; et son existence caractérise à tel point les lumières que, pour s'informer si un peuple est policé ou barbare, l'on peut se réduire à demander : A-t-il l'usage de l'imprimerie, a-t-il la liberté de la presse[3]? » Ainsi, en élevant une statue à Guttenberg, l'orgueil mayençais a pu justement inscrire le *Fiat lux* de la Genèse sur le premier volume sorti des presses de ce grand homme.

[1] Toutes les notes que j'ai réunies dans cet appendice ont été, à l'exception de la note C, déjà publiées, à diverses époques, sous la forme de Dissertations. En les reproduisant ici j'y ai fait d'assez nombreux changements.

[2] Depuis longtemps signalée par de savants critiques (Wolf, Prolégomènes, § xv, sq.; Creuzer, Historische Kunst der Griechen, p. 73; Levesque, Histoire crit. de la Rép. rom., I, p. v. Voyez aussi Nitzsch, De Historia Homeri, I, § 21, et Histoire de la Grèce, par C. Thirwall, t. II, p. 108, dans l'Encyclopédie anglaise de J. Lardner), la question que nous examinons ici n'a pas encore été étudiée avec toute l'attention qu'elle réclame. Le savant Heeren lui-même l'a passée presque entièrement sous silence dans son grand ouvrage sur la Politique et le Commerce des peuples de l'Antiquité.

[3] Troisième leçon d'histoire à l'École normale.

Cette opinion, qui surprend d'abord par une apparence de grandeur et de simplicité, cache pourtant de graves erreurs. Pour ne rien dire des peuples asiatiques, que Volney range trop vite parmi les Barbares, et pour ne considérer que le monde européen, la critique de notre savant publiciste est à la fois bien superficielle et bien injuste. Il ne fallait point comparer l'imprimerie à l'écriture, telle que celle-ci se présente à nous durant le moyen âge, à l'écriture ainsi déchue de son antique puissance. Bornée à la rédaction des actes officiels et aux travaux solitaires du cloître, l'écriture n'était plus alors cette arme de propagation qui, jadis, multipliait rapidement et à très-peu de frais les productions de la pensée[1]. Plusieurs circonstances en avaient restreint les bienfaits; mais surtout elle avait perdu, dès le siècle de Charlemagne, le secours d'une substance qui seule en rend l'usage commode et efficace, d'un *papier*. Le parchemin était rare et cher; le papier de coton et le papier de linge ne l'avaient pas encore remplacé. De bonne heure on s'était vu réduit à effacer une première écriture pour copier des ouvrages modernes sur les feuilles des vieux manuscrits, et le grand nombre de ces palimpsestes ou *codices rescripti* que possèdent encore nos bibliothèques, atteste assez les ravages qu'exerça sur les monuments de la littérature classique l'emploi de ce déplorable procédé[2].

L'antiquité, au contraire, depuis le siècle de Pisistrate jusqu'aux dernières années de l'école d'Alexandrie, posséda pour l'écriture une matière commode, légère, peu coûteuse, et qui par là doublait la puissance du copiste et de l'écrivain. C'est cette matière, c'est le *papyrus* égyptien, dont Volney a complétement méconnu l'importance, et dont l'introduction en Grèce ouvre, selon nous, pour le monde ancien, une période de progrès comparable à celle qu'immortalisent, chez les modernes, les deux découvertes de Guttenberg et de Christophe Colomb.

J'aime à croire que les historiens grecs, si curieux en toutes choses de la recherche des origines, n'avaient pas oublié le papyrus égyptien dans leurs ouvrages, aujourd'hui perdus, *Sur les Inventions*[3]. Depuis Éphore de Cyme, on voit se multiplier ces recueils où l'invention du papier de byblos méritait bien de figurer au premier rang.

[1] Voyez M. Géraud : Essai sur les livres dans l'antiquité, 1840, in-8°.

[2] Voyez B. de Montfaucon dans le tome VI des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

[3] M. Bode en a recueilli les titres avec beaucoup de soin dans son Histoire de la poésie grecque, t. I, p. 7 et suiv.

On trouve même dans Eustathe[1] le titre d'un livre également perdu : Περὶ βύβλου, composé au II[e] siècle de notre ère par le second Denys d'Halicarnasse ; et entre les deux sens que ce titre paraît offrir (*Sur le Byblus* ou *Sur la ville de Byblos* en Palestine), je pencherais pour le premier, en remarquant que le même auteur avait écrit *Sur Alexandrie* un livre dont le sujet paraît avoir été purement littéraire[2]. Toutefois, il faut avouer que les témoignages épars dans des écrivains étrangers d'ailleurs à ces recherches spéciales, sont, avec les monuments eux-mêmes, la seule ressource qui nous reste aujourd'hui pour essayer l'histoire de cette découverte.

On voit dans le *Timée* de Platon et dans Diodore de Sicile[3] comment l'Égypte prétendait être le berceau des sciences et des arts de la Grèce. Suivant les prêtres de Memphis, Musée, Orphée, Homère même, avaient puisé en Égypte les traditions historiques et la philosophie sublime qu'ils propagèrent dans leur poésie. De la même école étaient sortis les sculpteurs Téléclès et Théodore, les législateurs Minos et Lycurgue ; et c'est avec les colonies égyptiennes de Cécrops, de Danaüs et d'Inachus que l'ordre politique avait paru pour la première fois au sein de l'Hellade barbare. En faisant dans ces prétentions, quelquefois consacrées par la crédulité des Grecs eux-mêmes, une large part à la vanité nationale des Égyptiens, il faut avouer que l'Égypte a précédé de beaucoup la Grèce dans les premiers progrès de la civilisation. Ainsi l'architecture était déjà très-perfectionnée sur les bords du Nil à l'époque où s'élevaient à Mycènes, à Tirynthe, ces grossiers monuments connus sous le nom de pélasgiques ou cyclopéens. Hérodote[4] rapportait aux Égyptiens l'origine de quelques lois et de quelques coutumes spartiates, et l'on n'a guère de raisons solides contre la vérité de cette observation. Bien que la critique ait mis en doute l'existence du merveilleux palais d'Osymandias

[1] Sur Denys le Périégète, vers. 912. Cette citation nous avait échappé, ainsi que quelques autres, quand nous rassemblions les témoignages de l'antiquité sur ce savant rhéteur. (Longini quæ supersunt, p. LVI—LXI.)

[2] Voyez Photius, Myriobiblon, cod. 161, et l'auteur anonyme de la Vie de Scylax.

[3] Bibl. hist., I, 66, 67 et 96. Voyez aussi Dion Chrysostome, discours XI[e]. Les autres textes concernant ces anciennes relations de l'Égypte avec les peuples étrangers sont indiqués dans un mémoire de M. Jonker, auquel nous pouvons renvoyer nos lecteurs. (Neue Jahrbücher für Philologie und Pædagogik. VII Supplementband, p. 357-384.)

[4] VI, 59, 60.

et de la bibliothèque qui en faisait partie[1]; bien qu'il soit impossible aujourd'hui de dire au juste ce qu'étaient les livres de Theuth déposés dans les autres bibliothèques de l'Égypte[2], on sait du moins, par les preuves les plus certaines, que l'écriture hiéroglyphique était déjà constituée longtemps avant l'importation de l'alphabet Cadméen en Grèce. Enfin, pendant que les autres nations connues écrivaient encore sur la pierre ou le marbre, sur des feuilles d'ivoire ou de métal, sur des écorces d'arbre, sur des feuilles de palmier, sur la toile ou les peaux tannées, l'Égypte employait déjà pour cet usage un produit particulier de son sol, le *papyrus* ou *byblus*; les légendes pharaoniques et les rituels ne s'écrivaient pas seulement sur les parois des hypogées, sur les murs des temples ou sur le revêtement extérieur des pyramides, mais aussi sur des rouleaux de cette frêle substance qui a souvent traversé les siècles, grâce à la protection d'un climat conservateur.

Nous ne parlerons point ici de la fabrication du papier de papyrus; les détails qu'on en trouve chez Pline l'Ancien ont été souvent discutés, et, tout récemment, M. Dureau de la Malle les a bien éclaircis dans un mémoire qui doit être publié dans le prochain volume du Recueil de l'Académie des Belles-Lettres; ce qu'il nous importe de déterminer, s'il est possible, c'est l'époque où commence entre les Grecs et les Égyptiens le commerce de cette denrée.

Sur ce point, l'esprit de système pourrait se mettre à l'aise et remonter plus haut que le manuscrit autographe de l'*Odyssée* dont parle Libanius, plus haut que la lettre autographe de Sarpédon le Lycien, que l'on montrait à un contemporain de Pline[3]. En effet, des feuilles de papyrus conservées dans les musées de l'Europe appartiennent presque certainement au XIVe ou au XVe siècle avant notre ère[4], c'est-à-dire au temps de Ramsès III ou Sésostris, le célèbre conquérant qui porta si loin les armes égyptiennes. Malheureusement si les conquêtes de Sésostris répandirent hors de l'Égypte quel-

[1] Voyez M. Letronne dans le Journal des Savants de 1822, et dans le tome IX des Mémoires de l'Académie des Inscriptions. Cf. Heeren, De la Politique et du Commerce, etc., t. VI, p. 251, trad. fr.

[2] Voyez Jamblique, Sur les Mystères, VIII, 1. Cf. Clément d'Alex. Stromates, VI, et la Revue française du 1er décembre 1838.

[3] Libanius, Epist. lat., I, 68, 73; III, 149. Pline, Hist. nat., XIII, 13, § 26, 27.

[4] Voyez Champollion le Jeune, Lettres au duc de Blacas, p. 42, 67 et suiv. Les plus anciens papyrus égyptiens, portant de l'écriture populaire ou démotique, ne remontent qu'à la fin du VIIe siècle avant notre ère. Voyez A. Mai, Catalogo de' papiri Egiziani della Bibl. Vatic. (Rome, 1825, in-4°), p. 25. Reuvens, Atlas des Lettres à M. Letronne, p. 6.

ques-uns des secrets de la civilisation égyptienne, il n'est resté en Grèce aucune trace de cette influence. Pour en découvrir de certaines, il faut descendre jusqu'au VII[e] siècle, et au règne de Psammetik I[er] (vers 630 avant Jésus-Christ). Ce règne, qui ferme une période de dissensions intérieures et ouvre une ère nouvelle à la civilisation, est signalé aussi par de fréquentes relations entre l'Égypte et la Grèce. Il est possible que, dès 750 avant Jésus-Christ, des Grecs se trouvassent en Égypte comme l'a prétendu un ancien chronographe[1]; ce qui est certain, c'est qu'ils y étaient en bien petit nombre, sans droit de résidence continue, sans droit de commerce avec leurs hôtes. Mais Psammetik, au rapport d'Hérodote et de Diodore, étant chef d'un des douze gouvernements de l'Égypte, le Saïtique, sur les bords de la Méditerranée, put, à la faveur de cette heureuse situation, s'assurer le secours des pirates ioniens et cariens, triompha de ses onze rivaux, et resta seul maître du pouvoir. En récompense de leurs services, les Grecs reçurent le droit de libre échange avec les villes commerçantes du Delta (nous ne disons pas les villes *maritimes*, car il paraît constant que le Delta n'en renfermait pas alors une seule); ils fondèrent même près de Naucratis une espèce de colonie ou de comptoir, un *camp*, comme ont dit les anciens[2]. Dès lors l'Égypte ne fut plus la terre mystérieuse de Protée, la patrie lointaine de Cécrops et d'Inachus, ce fut un pays de brillante réalité, où s'ouvrait entre les deux civilisations un échange régulier de leurs produits respectifs. Bientôt il fallut, pour seconder ce commerce, une classe d'interprètes également instruits dans les deux langues. Psammetik a encore l'honneur de cette fondation, et sa politique généreuse, continuée par ses successeurs Néchos et Amasis[3], complète la fusion des deux peuples, autant du moins qu'elle était possible. Les Phéniciens se joignent à cette invasion pacifique dans la patrie des Pharaons; ils ont aussi leurs comptoirs près de Memphis[4]. Cent ans à peine s'étaient écoulés que le voyageur grec Hécatée de Milet rencontrait sur les bords du Nil une Éphèse, une Chios, une Lesbos, une Samos[5]; enfin, au temps d'Hérodote, malgré la

[1] Castor, cité par Eusèbe dans sa Chronique.

[2] Voyez Hérodote, II, 152 et suiv.; Diod., l. c. Cf. Heeren, t. IV, p. 411 et suiv. et p. 149.

[3] Voyez M. Letronne, Mémoire sur le Canal des deux mers. (Revue des Deux Mondes du 15 juillet 1841, et Recueil des inscriptions d'Égypte, t. I, p. 187-198.)

[4] Hérodote, II, 112.

[5] Hécatée de Milet, fragm., 286; éd. Müller, dans la Bibliothèque Firmin-Didot. Voyez aussi le fragment septième de Phanodème dans la même collection.

répugnance des Égyptiens à laisser remonter leur fleuve par des vaisseaux étrangers, une tribu de Samiens était établie dans la grande Oasis [1].

Dès que l'Égypte fut ainsi ouverte aux marchands grecs, aucune denrée ne dut fixer plus vite leur attention que le papier de papyrus, et l'on peut croire que bientôt une active exportation le répandit dans les ports de la Grèce; d'autres inductions nous autorisent encore à reporter aux premières années du VIe siècle l'origine de ce commerce et de son influence sur les progrès intellectuels du monde hellénique.

Hérodote, qui voyageait vers l'an 460 avant Jésus-Christ, parlant de divers usages du roseau appelé *papyrus* ou *byblus*, omet précisément celui qui nous intéresse le plus [2]; or, comme il déclare deux fois [3] qu'il ne s'amusera point à répéter les faits connus de tous, qu'il veut surtout raconter et décrire les faits nouveaux ou peu familiers à ses lecteurs, si l'emploi du byblus pour la fabrication du papier ne lui paraît pas une curiosité digne d'être consignée dans son livre, c'est apparemment que depuis longtemps la Grèce pratiquait cette industrie. Tel est encore le sens d'un passage, souvent mal interprété, où Hérodote dit que les Ioniens, « d'après un ancien usage, appellent diphthère (peau), même le byblos (le papier de papyrus), parce que le byblos venant à manquer, ils s'étaient quelquefois servis [pour le même usage] de peaux de chèvres ou de brebis. » L'historien ajoute que, de son temps encore, plusieurs peuples barbares écrivaient ainsi sur des peaux [4]. Dès le siècle d'Hérodote, en effet, le mot de *byblos*, inconnu dans ce sens à la langue homérique [5], devient le synonyme de *livre*. Beaucoup d'allusions éparses dans les auteurs réfutent l'inconcevable erreur de Varron, qui, confondant peut-être le papier égyptien avec celui de Pergame (*charta pergamena*, le parchemin), en rapportait la découverte au fondateur d'Alexandrie [6]. Enfin, la célèbre anecdote qui nous montre Alcibiade souffletant un pauvre maître d'école parce qu'il ne possédait pas un exemplaire de l'*Iliade* [7], prouve encore que les livres étaient alors devenus d'un usage assez commun et populaire.

[1] Hérodote, III, 26.
[2] Hérodote, II, 92; cf., VII, 25, 36.
[3] III, 106 et VI, 55.
[4] V, 58. Comparez Wolf, Prolégomènes, p. LX, note 22.
[5] Voyez les interprètes sur l'Odyssée, XXI, 391.
[6] Pline, l. c., et les interprètes sur ce passage.
[7] Plutarque, Vie d'Alcibiade, c. VII.

Or, deux siècles entiers ne sont pas trop pour expliquer une telle diffusion. Et nous sommes ainsi ramenés au règne de la dynastie Saïtique, c'est-à-dire encore au règne de Pisistrate, à la fondation de la première bibliothèque dans Athènes, à la rédaction définitive des vieux monuments de la poésie grecque, et surtout des poëmes homériques. Avec ces événements littéraires coïncident la naissance des écoles de médecins, de philosophes, d'historiens, la composition des premiers ouvrages en prose, attribuée tantôt à Phérécyde de Syros le philosophe, tantôt à Phérécyde d'Athènes, ou bien à Hécatée de Milet, deux des maîtres d'Hérodote; enfin l'origine de la comédie et de la tragédie. Et alors se révèle à nous une des plus grandes transformations de l'intelligence humaine, la décadence de cette inspiration poétique qui seule anime les œuvres d'une littérature primitive, le triomphe de l'esprit d'analyse et de critique, la division de l'épopée en plusieurs genres de littérature, division que déjà nous faisait pressentir Hésiode; pour tout dire en un mot, le partage de l'empire d'Homère entre ses successeurs.

« On dit que près de Naucratis, en Égypte, il y eut un dieu, l'un des plus anciennement adorés dans le pays, et celui-là même auquel est consacré l'oiseau que l'on nomme ibis. Ce dieu s'appelle Theuth. On dit qu'il inventa le premier les nombres, le calcul, la géométrie et l'astronomie, les jeux d'échecs, de dés et l'écriture. L'Égypte tout entière était alors sous la domination de Thamus, qui habitait dans la grande ville, capitale de la haute Égypte.... Theuth y vint trouver le roi, lui montra les arts qu'il avait inventés, et lui dit qu'il fallait en faire part à tous les Égyptiens.... Quand ils en furent à l'écriture : Cette science, ô roi, lui dit Theuth, rendra les Égyptiens plus savants, et soulagera leur mémoire. C'est un remède que j'ai trouvé contre la difficulté d'apprendre et de savoir. — Le roi lui répondit : Industrieux Theuth, tel homme est capable d'enfanter les arts, tel autre d'apprécier les avantages ou les désavantages qui peuvent résulter de leur emploi; et toi, père de l'écriture, par une bienveillance naturelle pour ton ouvrage, tu l'as vu tout autre qu'il n'est; il ne produira que l'oubli dans l'esprit de ceux qui apprennent, en leur faisant négliger la mémoire. En effet, ils laisseront à ces caractères étrangers le soin de leur rappeler ce qu'ils auront confié à l'écriture, et n'en garderont eux-mêmes aucun souvenir. Tu n'as donc pas trouvé un moyen pour la mémoire, mais seulement pour la réminiscence, et tu n'offres à tes disciples que le nom de la science, sans la réalité; car lorsqu'ils auront lu beaucoup de choses

sans maîtres, ils se croiront de nombreuses connaissances, tout ignorants qu'ils seront pour la plupart, et la fausse opinion qu'ils auront de leur science les rendra insupportables dans le commerce de la vie[1]. »

Ces profondes paroles de Platon semblent inspirées par le spectacle de la révolution que sa patrie avait vue s'accomplir entre le temps de Pisistrate et celui de Périclès. Ce que Thamus prédisait à l'industrieux Theuth sur les effets de l'invention des lettres, le dernier des homérides aurait pu le prédire aux peuples grecs le jour où parut dans leurs ports ce fatal présent de l'Égypte, qui devait doubler la puissance de l'écriture. Dès ce moment, l'âge héroïque était fermé sans retour. Aux aèdes, aux homérides, jadis uniques dépositaires de la science divine et humaine, allaient succéder le poëte écrivain, le logographe, le philosophe; la poésie vivait toujours (elle ne saurait mourir), mais elle ne commandait plus en maîtresse; on lui avait fait sa part, son rôle dans le monde; on avait limité et divisé son domaine. L'épopée, cette majestueuse encyclopédie de la Grèce antique, depuis que vingt poëtes s'en partageaient les débris, depuis que Xénophon et Pythagore citaient Homère à leur tribunal, n'est plus qu'une ombre d'elle-même, une forme sans vie. Elle se reproduira par l'imitation et la routine jusqu'aux derniers temps de la littérature classique; mais l'esprit s'est retiré d'elle, et n'y doit rentrer que sous l'influence d'une autre foi nationale et religieuse. Tandis que l'inspiration va s'affaiblissant, et que la mémoire, cette éminente faculté des premiers poëtes, perd chaque jour de sa force et de sa dignité, d'un autre côté, sous les noms de critique, de philosophie, de science, partout la raison envahit le domaine de la pensée; elle le partage, elle l'organise : ici voulant, pour ainsi dire, régner seule, dans les livres d'Aristote, là par un pacte sublime s'unissant à l'invention poétique et oratoire pour réaliser dans les drames de Sophocle, dans les dialogues de Platon et dans les discours de Démosthène l'idéal de la perfection littéraire. Homère avait tous les instincts de l'art, les écrivains du siècle de Périclès en ont tous les calculs,

Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit.

N'y a-t-il pas un rapport évident entre la diffusion du papyrus et ce mouvement décisif qui transforme le génie grec dans cette période de son histoire? Le monde est plein de ces actions réciproques de l'esprit et de la matière; et telle est notre condition ici-bas qu'une

[1] Platon, Phèdre, t. VI, p. 121, de la trad de Platon par M. Cousin.

révolution dans les idées serait souvent impossible sans un événement parallèle dans l'ordre des choses physiques. L'esprit grec était mûr pour la science; la science n'a pas d'autre forme que la prose; mais la prose ne saurait se conserver et se transmettre sans un véhicule commode et sûr; elle n'a pas, comme les vers, un attrait puissant pour l'imagination et la mémoire. Le papyrus y suppléa, à l'heure même où il le fallait, au siècle de Pisistrate, lorsque l'ancienne poésie avait elle-même besoin d'être protégée contre les altérations inséparables de la transmission orale. Une fois introduit en Grèce, le papyrus égyptien, qui, en Égypte, n'avait servi qu'à transcrire des canons chronologiques, des légendes, des rituels, des recueils de formules et de recettes médicales, devient pour l'Europe et pour le monde entier comme un actif instrument de commerce moral et scientifique; il fait en quelque sorte partie de cette grande civilisation que la propagande hellénique va répandre sur toute la surface de l'Occident.

De même, au xve siècle, quand l'Europe est agitée de tous les ferments d'une régénération prochaine, quand l'Italie se réveille pour la science et la poésie, et que Constantinople nous envoie, avec les derniers débris de ses bibliothèques, les derniers élèves de ses écoles, que fallait-il pour achever l'œuvre? Il fallait que la pensée humaine retrouvât un moyen puissant et rapide de se traduire et de se propager. Le papyrus était détruit en Égypte depuis l'invasion arabe, et le parchemin ne l'avait jamais qu'imparfaitement remplacé. La fabrication du papier de linge s'étend et se perfectionne dans le xiiie et le xive siècle; puis, quelques années plus tard, Guttenberg et ses immortels associés dotent le monde de l'imprimerie. Alors, la raison et la foi vont être vivifiées par une impulsion nouvelle; alors, l'humanité va continuer avec plus d'ardeur que jamais sa marche un instant ralentie.

Mais, ne l'oublions pas, ce n'était là que la troisième phase d'un progrès qui remonte plus haut : l'écriture et le papyrus marquent les deux premières. Volney n'aurait pas dû oublier les sublimes pages de Platon, ni cette belle réflexion de Pline l'Ancien, que « sur l'usage du papyrus repose toute l'histoire et toute la civilisation », *cum chartæ usu maxime humanitas vitæ constet et memoria;* ni cette terrible peinture de Rome ébranlée sous Tibère par une disette de papyrus : *Factum jam Tiberio principe, inopia chartæ, ut e senatu darentur arbitri dispensandæ : alias in tumultu vita erat*[1].

[1] Pline, Hist. nat. XIII, xiii, § 27.

NOTE B.

DE LA DEUXIÈME ÉDITION DES NUÉES D'ARISTOPHANE.

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 24.)

Les savants d'Alexandrie discutaient déjà sur la double récension des *Nuées* d'Aristophane. Les savants modernes, privés de bien des lumières qui éclairaient la critique alexandrine, ont renouvelé ce débat, sans pouvoir le finir; ils ont mis les conjectures à la place des faits, les vraisemblances à la place des vérités positives, et suppléé au silence de l'histoire par des efforts de sagacité : méthode périlleuse, qui a multiplié les discussions[1], et n'a pas conduit à un seul résultat certain.

Sans prétendre innover en tout point sur un sujet aussi ancien, nous essayons de l'aborder par une face nouvelle, et pour cela nous avons besoin de présenter d'abord quelques observations générales.

Qu'était-ce proprement que la *diaskève*, ou récension d'un drame,

[1] Nous citerons seulement les principales :

Esser, De prima et altera quæ fertur Nubium Aristophanis editione. (Bonn, 1821.)

G. Hermann, Préface de sa deuxième édition des Nuées. (Leipzig, 1832.) — Morceau plein d'une excellente critique.

Fritzsche, De Socrate veterum comicorum, dans le premier volume de l'ouvrage intitulé : Quæstiones Aristophaneæ (Leipzig, 1835), p. 97-297.

G. Dindorf, De duplici Nubium editione, p. 572 des Poetæ scenici Græcorum. (Leipzig, 1830.)

Brill, Quæstiones selectæ de comœdia Aristophanis (Leyde, 1837), § V-VIII.

Ranke, Commentatio de Aristophanis vita, § XXVIII, XXIX et XL, imprimée en tête de l'édition du Plutus, par B. Thiersch. (Leipzig, 1830.)

E. Arnould, De la Comédie d'Aristophane, p. 62 et suiv. (Paris, 1842); thèse ingénieuse et habilement défendue, dont nous aurions discuté les conclusions, si notre plan nous eût permis d'entrer dans le détail des opinions de nos prédécesseurs.

Voyez encore M. Bode, dans son Histoire de la poésie grecque, t. III, part. II, p. 316. Madame Dacier, Préface de la traduction du Plutus et des Nuées, croit que les deux éditions du Plutus et les deux éditions des Nuées traitaient de sujets tout différents; elle se fonde sur le témoignage d'Aristophane, dans la parabase des Nuées, où il se vante de ne donner jamais que du nouveau, et elle termine ainsi : « Je ne m'attacherai pas à examiner le fonds et l'autorité de leurs raisons ; ces sortes de dissertations ne sont pas faites pour nostre langue, et le monde delicat et poli n'y prendroit point d'intérêt. »

chez les anciens? De quatre choses l'une : 1° ou bien un ouvrage primitif était refondu sous le même titre et par le même auteur; 2° ou bien l'ouvrage primitif était refondu sous le même titre par un autre écrivain; 3° ou bien la même pièce reparaissait transformée, et sous un nom différent, par le travail du même auteur; 4° enfin, quelquefois la récension n'était qu'un plagiat mal dissimulé sous le nom d'une pièce nouvelle[1].

De ces quatre espèces de diaskève, il faut bien distinguer le fait d'une seconde représentation, qui ne supposait pas toujours un nouveau travail de la part de l'auteur. Ainsi les *Grenouilles* d'Aristophane furent reprise (ἀνεδιδάχθη), comme nous dirions aujourd'hui, mais uniquement à cause du succès de la première représentation[2]. Réciproquement, il ne faut pas oublier que certaines pièces citées, et même avec éloge, par les grammairiens, n'ont jamais eu les honneurs du théâtre (ἀδίδακτα) : de ce nombre étaient, selon Athénée[3], les Θουριοπέρσαι de Mélagène et les *Sirènes* de Nicophon.

Cela posé, dans toute discussion sur les récensions ou représentations diverses d'un même drame, quels sont les témoignages que nous pouvons consulter, et que nous devons surtout croire? Évidemment, en première ligne, celui des auteurs eux-mêmes, quand leurs ouvrages nous sont parvenus. Mais il faut, en pareil cas, que ce témoignage soit plus qu'une simple allusion; il faut qu'il soit explicite et clair : sans quoi il permettra peut-être des inductions vraisemblables, mais rien de plus. La parabase des *Guêpes* montre, par un curieux exemple, le danger de ces fausses interprétations. On y a vu longtemps[4] un souvenir de la pièce des *Nuées*, et récemment M. Fritzsche[5] en a tiré tout un système sur les premières *Nuées*. Malheureusement M. Bergk[6] a démontré bientôt que la pièce désignée dans les vers en question n'est point celle des *Nuées*, mais bien celle des *Holcades*, représentée avant les premières *Nuées*. Supposons que M. Bergk se trompe à son tour,

[1] Voyez plus haut les exemples, p. 18 et suiv.

[2] Voyez Dicéarque cité dans l'argument grec qui précède cette pièce.

[3] VI, p. 269, 270.

[4] Le scholiaste est, à cet égard, le premier auteur de l'erreur accréditée. Voyez sa note sur les Guêpes, v. 1038, 1044, édition de M. Dübner, dans la Bibliothèque Firmin-Didot.

[5] Dissertation citée plus haut, et dans laquelle il essaie de démontrer que les premières *Nuées* étaient uniquement dirigées contre les disciples de Socrate, et les secondes contre Socrate lui-même.

[6] Aristophanis fragmenta, p. 1113 sqq. de la collection de Meineke, t. II, Comédie Ancienne.

on conviendra, du moins, que la parabase des *Guêpes* ne peut rien nous apprendre avec certitude sur le caractère primitif des *Nuées*.

Les *Didascalies*, ou registres officiels des représentations dramatiques, plus tard transcrites et peut-être commentées dans des ouvrages spéciaux, depuis Aristote qui donna dans la littérature grecque le premier exemple de ces sortes de recueils[1], forment aussi une grave autorité. Mais il faut user avec un peu plus de réserve des traités historiques et bibliographiques composés par les grammairiens d'Alexandrie, à une époque où bien des ouvrages étaient déjà perdus, ou devenus rares. Le traité d'Ératosthène *Sur l'Ancienne Comédie*[2], le commentaire de Cratès de Mallus sur Aristophane[3]; les fameuses *Tables* de Callimaque sont, à divers titres, des livres dont nous devons beaucoup regretter la destruction. Mais les rares débris qui nous en restent, offrent déjà certains aveux qui doivent nous rendre discrets dans l'usage de tels matériaux. Lorsque Ératosthène, lisant deux fois, à des époques différentes, dans les Didascalies, le titre de la *Paix* d'Aristophane, n'ose pas décider si ces deux titres répondent à une seule et même pièce (comme nous l'avons vu pour les *Grenouilles*) ou si l'auteur avait refondu sa comédie pour une deuxième représentation; lorsque d'autres témoignages viennent nous apprendre que cette seconde hypothèse est seule vraie, nous devons nous étonner que, dans un temps si heureux pour les lettres, à Alexandrie surtout, un critique de profession n'ait pas pu se procurer les deux éditions d'une comédie célèbre. Nous userons avec plus de défiance encore des renseignements épars chez les grammairiens, qui souvent écrivaient à une époque où les œuvres de l'antiquité classique devenaient de plus en plus rares; faute de documents réels, ils recouraient d'ordinaire aux conjectures pour expliquer des allusions difficiles. Leur témoignage est précieux, toutes les fois qu'ils nous conservent quelques fragments des pièces perdues; mais, là même, il est sujet à quelques incertitudes : en effet, on sait, par plusieurs exemples, qu'il leur arrive souvent de citer un titre ou un nom d'auteur pour un autre. Ainsi, tandis que la seconde édition des *Fêtes de Cérès* d'Aristophane est ordinairement citée sous le titre de Θεσμοφοριάζουσαι ἕτεραι ou δεύτεραι, ou simplement Θεσμοφοριάζουσαι, Démétrius de Trézène[4] les intitule Θεσμοφοριάσασαι et nous révèle, par ce seul chan-

[1] Voyez Boeckh, Corpus inscr. Græc., t. I, p. 350, et les recherches solides, mais prolixes, de Ranke, De Vita Aristophanis, § XI et XII.

[2] Bernhardy, Eratosthenica, p. 203-237.

[3] Voyez Wegener, De Aula Attalica (Copenhague, 1836), I, p. 167 sq.

[4] Dans Athénée, I, p. 29. Cf. plus haut, p. 34.

gement, le vrai caractère de cette pièce, qui était moins une recension qu'une continuation des premières *Fêtes de Cérès*. Au contraire, en intitulant Ἀδωνιάζουσαι la comédie aujourd'hui connue sous le nom de *Lysistrata*, on a pu faire croire à une seconde récension qui n'a jamais existé[1]; Euripide est nommé pour Eupolis dans Étienne de Byzance au mot Ἄντρον; Eubulus pour Eupolis dans Suidas, au mot Χαίρειν: ces confusions sont fréquentes chez les scholiastes. Il ne suffit donc pas qu'un vers, ou même deux vers, rapportés par un grammairien à telle ou telle comédie d'Aristophane, ne se retrouvent point dans cette comédie, pour que nous soyons autorisés à croire qu'il en existât une seconde édition. La meilleure preuve à cet égard est toujours l'emploi des mots πρῶτος et δεύτερος qui, joints au titre de la pièce, attestent nettement le fait de la double recension.

En dehors des autorités appréciées plus haut, il y a des témoignages qui, bien qu'anonymes et sans date, portent avec eux un tel caractère d'authenticité, qu'on ne saurait hésiter un seul instant à les admettre. En ce genre, les arguments qui nous sont parvenus en tête des diverses pièces d'Aristophane et des tragiques, offrent des détails trop évidemment empruntés aux anciennes didascalies pour ne pas obtenir dès l'abord toute confiance. Quelquefois cependant à ces détails se mêlent des interpolations d'une époque plus récente, qu'il faut distinguer avec soin et interpréter avec réserve. Les arguments des *Nuées* nous en offrent un exemple remarquable, par lequel nous devons précisément entrer ici en matière

Deux arguments des *Nuées*, réunis à tort en un seul par quelques éditeurs[2], nous apprennent ce qui suit sur l'histoire de cette comédie:

« Les premières *Nuées* furent représentées dans la ville (c'est-à-dire aux grandes Dionysiaques, vers le printemps) sous l'archontat d'Isarchus (olympiade, 89, 1; 424 avant J.-C.); les pièces couronnées étaient la *Bouteille* de Cratinus, et le *Connus* (nom d'un musicien célèbre) d'Amipsias. Vaincu contre toute attente, Aristophane crut devoir, en reproduisant sa pièce, réclamer auprès des spectateurs. Mais ayant été encore plus malheureux cette fois que la première, *il ne reproduisit plus sa diaskève*[3]. Les deuxièmes *Nuées* sont de l'archontat d'Aminias

[1] Voyez le Scholiaste, sur le vers 300 de cette pièce.

[2] N° VI de l'édition de Hermann, n°s V et VI de l'édition des scholies, donnée par M. Dübner dans la Bibliothèque Firmin Didot.

[3] Τὴν διασκευήν et non pas seulement διασκευήν. On ne peut donc donner à ce passage un sens général, comme si Aristophane n'avait jamais publié, dans la suite,

(423 avant J.-C.). — C'est au fond le même drame, mais refait en partie. Aristophane voulait le donner une seconde fois au théâtre, et n'en fit rien, on ne sait pour quelle raison. C'est du moins, en général et presque de tout point, une récension[1] nouvelle : quelques parties ont été retranchées, d'autres resserrées; le rang et les rapports des personnages ont subi quelques changements. Les morceaux entièrement refaits dans ce travail sont la parabase, le dialogue du Juste et de l'Injuste, enfin l'incendie de l'école de Socrate. »

L'auteur de ce dernier argument avait donc évidemment sous les yeux deux rédactions des *Nuées*, et, de ces deux rédactions, c'est certainement la seconde qui nous est parvenue. Mais cette recension parut-elle jamais sur le théâtre d'Athènes, sous l'archontat d'Aminias? Le premier grammairien l'affirme, l'autre le nie. Heureusement, nous avons pour choisir entre leurs témoignages contradictoires celui d'une scholie ancienne[2] que nous devons traduire ici à cause de son importance :

« Callimaque, selon Ératosthène, reproche aux *Didascalies* de placer le *Maricas* (pièce d'Eupolis dirigée contre le démagogue Hyperbolus) trois ans après les *Nuées*, tandis que dans les *Nuées* il est clairement parlé du *Maricas*, comme d'une pièce déjà représentée. Mais Ératosthène reproche à Callimaque de n'avoir point vu qu'Aristophane ne dit rien de tel dans la pièce qui fut représentée; au contraire, dans la seconde édition des *Nuées*, il n'est pas étonnant qu'il parle ainsi du *Maricas* : or, les Didascalies ne mentionnent que les pièces représentées. »

Ainsi l'incontestable autorité des registres officiels établit que les *Nuées* n'eurent, au moins du vivant de l'auteur, qu'une seule représentation. Mais que penser maintenant de cette affirmation si précise : « Les secondes *Nuées* sont de l'archontat d'Aminias; ayant été encore plus malheureux cette fois que la première, Aristophane ne reproduisit plus sa diaskève? » Est-ce un mensonge, ou n'est-ce pas plutôt l'effet d'une méprise innocente? Une simple remarque me semble décider la question. Dans le concours de l'an 424, Aristophane n'avait obtenu que le troisième rang, c'est-à-dire le dernier. Il ne pouvait réussir plus mal : car on ne voit pas, dans ce qui nous reste du théâtre attique durant cette période, que les juges aient jamais donné plus

de nouvelle édition d'aucune comédie. D'ailleurs cette interprétation serait réfutée par le fait seul qu'il y eut aussi deux éditions de la Paix et du Plutus.

[1] Διόρθωσις, expression consacrée surtout en parlant des récensions d'Homère. Voyez Wolf, Prolégomènes, et Lehrs, De Aristarchi studiis Homericis.

[2] Sur le vers 552 des Nuées.

de trois places, ni qu'on jouât plus de pièces que les juges n'en devaient classer. En quoi consista donc ce nouvel échec de notre poëte, plus malheureux encore que le premier? C'est, si je ne me trompe, en ce que sa seconde recension des *Nuées* ne fut pas même admise aux honneurs de la représentation. L'archonte, on le sait, avait sur les pièces des concurrents un droit d'examen préalable[1], et il éliminait, au-dessus du nombre trois, toutes les comédies qui lui paraissaient avoir moins de chances auprès des juges. C'est ainsi, sans doute, qu'Aminias repoussa le poëte déjà vaincu l'année précédente par Amipsias et par le vieux Cratinus, alors presque nonagénaire. Aristophane irrité renonça à faire triompher un ouvrage né sous de mauvais auspices, et garda pour lui sa nouvelle recension; mais il la retoucha sans doute après l'archontat d'Aminias; plusieurs allusions contenues dans la seconde comédie des *Nuées*, celle que nous lisons aujourd'hui, le prouvent avec toute évidence.

D'abord, plusieurs vers de la parabase sont écrits après la mort de Cléon, que Thucydide[2], témoin irrécusable pour les faits de cette époque, rapporte à l'olympiade 89,3 (422 avant J.-C.), au commencement de l'année. Ailleurs, dans la même parabase, Aristophane signale le *Maricas* d'Eupolis comme une copie de ses *Chevaliers*. Or, le *Maricas* dirigé contre Hyperbolus, qui succéda à Cléon dans la puissance démagogique, ne peut être antérieur à la même année 422. Le trait lancé, au vers 624 (615 Boiss.), contre Hyperbolus, accuse aussi, suivant la remarque des anciens critiques, une époque postérieure à la mort de Cléon. On a même voulu voir[3] dans le nom de l'usurier Amynias, personnage de la pièce, une allusion satirique à l'archonte Aminias, qui, comme archonte, ne pouvait être joué sur la scène[4]. Le scholiaste pense que ce léger changement d'une voyelle suffisait pour sauver la responsabilité du poëte; mais c'est là un moyen bien subtil, et il est plus simple de supposer de deux choses l'une : ou que le nom d'Amynias se trouvait dans la seconde édition des *Nuées*, présentée à l'archonte Aminias, et que ce trait de satire ne disposa pas le magistrat tout-puissant à l'impartialité; ou que ce nom ne se trouvait pas en-

[1] Voyez là-dessus les passages classiques dans Schneider, Attisches Theaterwesen, note 134, 135 (Weimar, 1835), et L. de Sinner, ad Platonis Convivium, p. 75. D'ailleurs le sénat des Cinq-Cents avait la haute main sur les poëtes. (Schol. Acharn., 357; Gren., 367. Cf. Eccl., 102.)

[2] V, 10.

[3] C'est l'opinion du scholiaste, sur le v. 31. Cf. Schneider, note 162 fin.

[4] Scholie sur les Grenouilles, V, 502. Fritzsche, De Carmine Aristophanis mystico (Rostoch, 1840), p. 99.

corc dans la seconde éditiou, mais qu'après le double échec de la pièce, il y fut introduit par vengeance : ce qui est d'autant plus naturel que, une fois sorti de charge, Aminias, comme simple citoyen, tombait sous la justice du poëte maltraité.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures accessoires, dont nous ne voulons pas abuser, une seule objectiou grave paraît s'élever contre nous sur le fond de la cause. S'il fallait en croire un des arguments du *Plutus*, Aristophane aurait lutté avec cette pièce contre quatre concurrents. Ainsi cinq comédies auraient été jouées pour le même concours[1]. Or, écartons ici la conjecture ingénieuse et bien vraisemblable de M. Struve[2], qui pense que deux des quatre pièces en question se rapportent à la première représentation du *Plutus*, les deux autres à la seconde, étant bien démontré d'ailleurs que le *Plutus* parut deux fois sur la scène (en 409, sous l'archontat de Dioclès, et en 389, sous l'archontat d'Antipater). Acceptons sous sa forme et dans sa valeur actuelle le témoignage de l'Argument; toujours est-il nécessaire que le nombre des pièces ait été déterminé pour chaque concours, puisque celui des jours de fêtes et des heures consacrées à la représentation était invariable et ne pouvait s'étendre ou se restreindre suivant la volonté, l'ardeur ou la fécondité capricieusc des poëtes[3], puisque, d'ailleurs, le service tout public et fort onércux de la chorégie ne pouvait peser en proportion aussi variable sur les riches citoyens. Reste donc à savoir si *trois* était le nombre fixé, ou bien si c'était un nombre supéricur. Sept exemples contre un forment déjà une présomptiou bien grave en faveur du premier nombre[1]. Mais, en outre, si ou représentait, si on jugeait plus de trois

[1] Le Plutus d'Aristophane, les Lacenes de Nicocharès, l'Admète d'Aristomène, l'Adonis de Nicophon, la Pasiphaé d'Alcæus. Cf. Schelies sur le Plutus, v. 173.

[2] De Eupolidis Maricante, p. 32 sq. Cf. Beeckh, ad. n. 231. Hésychius : Μισθός· τὸ ἔπαθλον τῶν κωμικῶν, καὶ τὸν ἀμφορέα (Fritzsche, De Carm. Ac. myst., p. 78, lit. καὶ ἐπὶ τῶν ἀμφορεαφόρων)· ἔμμισθοι δὲ πέντε ἦσαν. Suidas, au mot Ἀμφορεαφόρους : Τοὺς μισθίους τοὺς τὰ κεράμια φέροντας· καὶ ἀμφορεαφόρος ὁ κεράμια μισθοῦ φέρων. — Καὶ Ἀριστοφάνης Ἥρωσι· Κἄπειτα μισθοῦ σαυτὸν ἀμφορεαφορεῖν. Cf. Ranke, p. CLI, et Schneider, p. 172, 173.

[3] Voyez les Remarques de Barthélemy, Sur le nombre de pièces qu'on représentait dans un même jeur sor le theâtre d'Athènes (dans les Mémoires de l'Académie des Inscr., t. XXXIX), et le Méineire de M. Boeckh sur les Dionysiaqecs, dans le Recueil de l'Académie de Berlin, 1816-1817.

[4] 1° Aristophane, avec les Acharniens, triempha de Cratinus et d'Eupolis; 2° avee les Chevaliers, de Cratinus et d'Aristomène; 3° avec les Nuées, il fut vaincu par Cratinus et Amipsias; 4° avec les Guêpes, il fut le second, Leocon le troisième, et Philonidès (avec une pièce d'Aristophane lui-même, le Proagon),

comédies à la fois, comment Aristophane put-il considérer comme une défaite honteuse de n'avoir atteint que le troisième rang? Et d'un autre côté, si les secondes *Nuées* furent de nouveau représentées, quoique placées alors par les juges au-dessous du troisième, pourquoi ne figuraient-elles pas dans les Didascalies, puisque les Didascalies constataient précisément, avec les noms de l'archonte, du chorége et de l'auteur, l'ordre où les pièces avaient été classées après le jugement officiel? Reconnaissons donc comme un fait établi, au moins pour cette époque[1], que l'archonte *n'accordait le chœur* qu'à trois comédies, et qu'il choisissait entre les pièces, plus ou moins nombreuses, soumises à son examen préalable. Par là s'expliquera le reproche que Cratinus adresse à un archonte de son temps, qui refusait un chœur à Sophocle, pour le donner au méchant poëte Cléomachus; par là s'expliquera le refus éprouvé par Cratinus devant le même tribunal, et dont il sut bien se venger dans la suite, en commençant sa pièce des Βουκόλοι par un dithyrambe satirique dirigé contre le magistrat dont il avait à se plaindre[2].

On voit donc qu'une facile interprétation peut concilier les deux arguments traduits plus haut et entre eux et avec le témoignage des *Didascalies* transmis par Ératosthène; et il demeure ainsi démontré:

1° Que *l'unique représentation*[3] des *Nuées* eut lieu sous l'archontat d'Isarchus;

obtint la première place; 5° avec la Paix, il fut aussi le second, Eupolis le premier, et Leucon le troisième; 6° avec les Grenouilles, il triompha de Phrynichus et de Platon; 7° avec les Oiseaux, il fut le second, Amipsias le premier, Phrynichus le troisième. (Voir les arguments grecs de ces diverses pièces.) Remarquez que le même nombre se reproduit plusieurs fois pour le concours tragique.

[1] Le fragment d'inscription agonistique reproduit dans le Corpus Inscr. Gr. n° 231, ainsi que le témoignage d'Isée (Sur l'Héritage de Dicéogène, § 36, éd. Bekker), qui nous montrent cinq concurrents dans le même concours, sont d'une époque plus récente qu'Aristophane.

[2] Athénée, XIV, p. 638 F, et Hésychius au mot Θυρπερέγχει. Cf. Meineke, Fragm. veter. com., p. 26-27. Relativement à l'autorité de l'archonte dans ce cas, on pourrait s'appuyer aussi sur le témoignage du scholiaste de Platon (ad Rep. II, p. 383): Παρ' Ἀθηναίοις χοροῦ ἐτύγχανον οἱ κωμῳδίας καὶ τραγῳδίας ποιηταί, οὐ πάντες ἀλλ' οἱ εὐδοκιμοῦντες καὶ οἱ δοκιμασθέντες ἄξιοι. Enfin c'est ce qu'on peut conclure d'un passage de la biographie anonyme d'Eschyle, où il est dit qu'après sa mort les Athéniens décrétèrent que celui qui voudrait faire représenter une pièce de ce poëte obtiendrait de droit un chœur pour la représentation.

[3] Nous sommes heureux de remarquer que M. Boissonade, dans l'avant-propos de son édition d'Aristophane, n'admet qu'une seule représentation des Nuées.

2° Que, l'année suivante, Aristophane offrit à l'archonte Aminias sa pièce entièrement refondue, et qu'il ne fut pas même admis à la faire représenter; ainsi, la deuxième date qui nous est fournie par l'auteur du premier argument est celle d'un refus, non celle d'une représentation;

3° Que, deux ans après cet échec, il retouchait encore sa pièce, et y déposait, dans des additions qui portent leur date, le souvenir de sa colère contre Cléon et contre les plagiats réels ou supposés d'Eupolis; mais que la pièce resta ἀδίδακτος, suivant l'expression usitée en pareil cas. A ces conclusions, on en peut joindre une quatrième: c'est qu'Aristophane, ajoutant et retranchant toujours à sa pièce chérie, n'acheva pourtant jamais cette révision; qu'au moins il reste dans le drame qui nous est parvenu des traces d'un travail interrompu, des lacunes, et comme des sutures imparfaites. Ainsi, au vers 889 (880 Boiss.), un chant du chœur devait séparer le dialogue de Socrate avec Strepsiade et la grande scène entre le Juste et l'Injuste: le scholiaste nous dit que ce chœur était seulement indiqué dans les manuscrits. Après la scène du Juste et de l'Injuste on reconnaît une lacune du même genre, dont le scholiaste ne dit rien. La parabase, composée, comme elle l'est aujourd'hui, d'éléments divers, manque sensiblement d'harmonie et d'unité. L'ensemble, en un mot, ne justifie pas assez l'éloge que l'auteur se donne à lui-même, et que les critiques modernes ont presque tous confirmé, en plaçant cette pièce au premier rang parmi celles d'Aristophane.

Il est trop vrai du moins que les juges du théâtre et les spectateurs en décidèrent autrement; qu'Aristophane, malgré les protestations de sa vanité blessée, sentit la justesse de quelques critiques, et qu'il essaya d'y faire droit, puisque, quatre ans après sa défaite, quand d'autres victoires ont pu le consoler, nous le voyons retoucher encore son œuvre, et l'animer par des fictions dramatiques d'un intérêt nouveau. A cet égard, il serait difficile de pénétrer dans le secret de ses études et de surprendre les confidences de son génie: toutefois certaines inductions paraissent légitimes.

Les huit ou dix fragments des premières *Nuées*, qui ne se retrouvent pas dans les secondes, ne nous apprennent rien sur l'ordonnance primitive de ce drame, et ne servent guère aujourd'hui qu'à mieux constater la transmission d'un double texte dans les bibliothèques anciennes. Mais l'énergie pétulante de la parabase, surtout dans les

C'est aussi l'opinion de M. Cobet, Obss. crit. in Plat. com. reliq. (p. 85), qui place la 2e édition des Nuées vers le commencement de la XCIe olympiade.

passages notés comme appartenant à la diaskève, et le caractère pittoresque et animé de la dernière scène, également ajoutée par Aristophane, permettent de supposer que les *Nuées* de l'an 424 péchaient un peu par la froideur, que les railleries philosophiques et étymologiques, dirigées contre les sophistes, n'avaient pas fait fortune auprès d'un auditoire avide d'émotions plus vives. Dans la scène même du Juste et de l'Injuste, dans l'étrangeté de ces deux personnages abstraits qu'on apportait *en cage*[1] sur la scène, comme deux coqs, pour donner un combat d'éloquence, mais, surtout, dans la licence et la vivacité toute sensuelle des plaidoyers que prononcent les deux orateurs, je crois saisir l'intention d'ébranler enfin, en doublant la dose du ridicule, des auditeurs qu'une première épreuve avait laissés froids et immobiles sur leurs gradins.

Remarquez d'ailleurs la marche singulière du talent d'Aristophane. Entre les *Détaliens* et les *Nuées*, il semble tendre peu à peu à une sorte de régularité dramatique, qui n'est pas encore notre science de l'intrigue, mais qui, dans les *Nuées*, la fait déjà pressentir. Au contraire, depuis son échec jusqu'au *Plutus*, qui signale une révolution presque involontaire dans la comédie attique, Aristophane s'enhardit chaque jour et cache avec soin l'effort de son art sous les jeux les plus fantastiques; dans les *Guêpes*, la *Paix*, et enfin les *Oiseaux*, sa comédie offre je ne sais quoi d'aérien et d'impétueux, où l'analyse philosophique n'a point de prise, mais qui devait merveilleusement flatter tous les instincts d'un peuple intelligent et passionné. Or, malgré d'admirables beautés, combien les *Nuées* restent loin de cet idéal d'une folie savante! C'est là peut-être le secret de leur défaite[2].

Quoi qu'on ait dit sur ce sujet, le peuple athénien s'inquiétait donc bien peu des sophistes et de Socrate, puisque tant de fines critiques contre ces ennemis du bon sens et du culte établi ne suffisaient pas au triomphe d'un chef-d'œuvre; et le poëte ne poursuivait pas un succès politique, en soumettant pour la seconde fois au jugement d'un archonte sa comédie une fois repoussée. La seconde édition des *Nuées* est un événement littéraire du plus haut intérêt; mais ce n'est rien de plus qu'un événement littéraire. Aristophane n'a pas dé-

[1] Scholie sur le vers 889.

[2] Barthélemy accepte à tort l'anecdote suspecte d'Élien (Hist. div., II, 13) sur la présence de Socrate à cette représentation, et le témoignage d'un Argument sur l'intervention d'Alcibiade dans le jugement des Nuées (2e Question dans le Mémoire cité plus haut).

couvert, un beau matin, les dangers éternels de la sophistique, ou le danger présent d'une philosophie qui détrônait les dieux sans les remplacer. Il a personnifié, dans un Socrate de son invention, les vices de l'éducation nouvelle qui corrompait de jour en jour la jeunesse d'Athènes, et en cela il n'a fait que reprendre une idée développée déjà dans les *Détaliens*, et destinée à reparaître sous toutes les formes dans le drame attique. Quant à la lutte des dieux païens et du libre penser, des poëtes *conservateurs* et des novateurs philosophes, elle a commencé avant les *Nuées*, qui n'en offrent qu'un épisode ; elle s'est prolongée bien après ; elle devait durer autant que la civilisation brillante qu'elle anime et vivifie.

Mais ce n'est point ici le lieu d'apprécier les *Nuées* d'Aristophane au point de vue littéraire et au point de vue religieux. Nous voulions seulement préluder par la philologie à ce double examen, et en dégageant une question assez simple des amas d'érudition qui l'encombrent et l'obscurcissent, distinguer du trop grand nombre des hypothèses sans preuve et sans contrôle le peu de faits certains que la critique accepte et démontre.

NOTE C.

SI LES FEMMES ATHÉNIENNES ASSISTAIENT A LA REPRÉSENTATION DES COMÉDIES.

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 35.)

« On se demande avec étonnement, dit une femme célèbre, en lisant les comédies d'Aristophane, comment il se peut qu'on ait applaudi de semblables pièces dans le siècle de Périclès, comment il se peut que les Grecs aient montré tant de goût dans les beaux-arts et une grossièreté si rebutante. C'est qu'ils avaient le bon goût qui appartient à l'imagination, et non celui qui naît de la moralité des sentiments..... *L'exclusion des femmes* empêchait aussi que les Grecs ne se perfectionnassent dans la comédie. Les auteurs n'ayant aucun motif pour rien ménager, rien voiler, rien sous-entendre, la grâce et la finesse devaient nécessairement manquer à leur gaieté[1]. »

Madame de Staël tranche ainsi, avec l'instinct délicat de son sexe, une question sur laquelle ont beaucoup disputé les savants ; mais il existe quelques preuves positives à l'appui de sa décision[2].

[1] Madame de Staël, De la Littérature, chap. III.

[2] Les principaux textes sur ce sujet sont réunis dans un mémoire de M. W. A.

La principale, et, chose remarquable, celle dont on a le moins usé jusqu'ici, c'est la parabase des *Fêtes de Cérès* dans Aristophane[1]. Là, en effet, le chœur, formé de femmes athéniennes, s'adresse directement aux auditeurs en termes qui supposent que l'auditoire ne contenait que des hommes : « Venons maintenant dire un peu de bien de nous-mêmes, quoiqu'il n'y ait personne qui ne médise de notre sexe et qui ne prétende que nous sommes un fléau pour les hommes, que de nous viennent tous les maux..... Voyons, si *nous* sommes un fléau, pourquoi *nous* épousez-*vous*? Pourquoi *nous* défendez-*vous* de sortir et de mettre le nez à la fenêtre?..... Tant il est vrai que *nous* valons mieux que *vous*, et la preuve en est facile à donner. Examinons donc lequel des deux sexes vaut moins que l'autre, puisque *nous* disons que c'est *vous*, et *vous* que c'est *nous*. Voyons que chacun ici, *homme* et *femme*, soit appelé par son nom, et que l'on compare..... (viennent les exemples). Ainsi, *nous nous* vantons d'être beaucoup meilleures que *les hommes*, etc., etc. » Si l'on observe ici que l'antithèse se prolonge fort longtemps dans ce morceau à l'aide des seuls pronoms, ce qui sépare en deux camps opposés l'auditoire et le chœur ; que, même lorsque le poëte emploie les mots *hommes* et *femmes*, rien absolument ne montre qu'il distingue deux parties dans son auditoire, pour parler spécialement aux hommes, à l'exclusion des femmes, on ne pourra guère admettre que les *Fêtes de Cérès* aient été représentées devant un auditoire mixte.

Un autre passage de la même pièce, quoique moins concluant en lui-même, appuie néanmoins cette première induction : c'est celui[2] où le poëte nous montre un mari jaloux, qui, au retour du théâtre, fouille sa maison en tout sens pour voir s'il n'y trouvera pas quelque adultère. Dans les *Oiseaux*[3], on voit encore un mari assis au théâtre, sur le banc des sénateurs, tandis qu'un galant va tendre des embûches à sa femme. Dans la *Paix*, le paysan Trygée, faisant les préparatifs d'un sacrifice, commande à son esclave de « jeter de l'orge aux spectateurs, » apparemment selon l'usage consacré dans ces sortes de cérémonies. « Voilà qui est fait, dit l'esclave. — Tu as donné l'orge? — Oui, par Hermès, et si bien qu'il n'y a pas un de ceux qui

Passow, inséré au Journal philologique de Darmstadt, 1837, n° 39; toutefois l'auteur de ce Mémoire n'a pas vu de quelle importance est pour la solution du problème la parabase des Fêtes de Cérès.

[1] Vers 785-815.

[2] Vers 395 et suiv.

[3] Vers 793 et suiv.

nous regardent qui n'ait reçu sa part. — Les femmes du moins ne l'ont pas reçue. — Eh bien, leurs maris la leur donneront ce soir[1]. » On a vu dans cette scène une allusion à la présence des femmes dans l'auditoire; il est plus naturel de croire que les femmes n'étaient pas là sur les bancs, à côté des hommes, et qu'ainsi elles n'avaient pu prendre leur part à la distribution de l'orge sacrée.

Une pièce perdue d'Aristophane avait pour titre : Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι, c'est-à-dire *les Femmes qui s'emparent des tentes* ou des *estrades* (pour regarder quelque fête) : une femme y parle, en effet, de la bouteille qu'elle avait apportée pour lui tenir compagnie *au spectacle*[2]. Mais quel spectacle ? Personne ne saurait affirmer que ce fût la comédie. Le scholiaste d'Aristophane, à propos du 22[e] vers de l'*Assemblée des femmes*, nous apprend qu'un certain Sphyromachus, porta un décret qui assignait aux hommes et aux femmes des places distinctes dans le théâtre, et qui séparait également les femmes libres des courtisanes. Mais il ne dit pas si ce décret avait son application dans les fêtes Lénéennes où se représentaient les comédies.

Même incertitude au sujet de la pièce de Timoclès intitulée Διονυσιάζουσαι, ou *les Femmes aux fêtes de Bacchus* : c'était dans les fêtes de Bacchus que se jouaient toutes les pièces de théâtre; mais les héroïnes de Timoclès pouvaient fort bien assister à quelque représentation tragique : d'une part, en effet, rien n'est mieux prouvé que la présence des femmes et même des jeunes enfants à ces spectacles[3], et de l'autre on peut établir que les concours de tragédie et les concours de comédie avaient lieu à des jours différents, pendant le siècle de Périclès, peut-être même au delà[4]. Enfin, il est remarquable

[1] Vers 962 et suiv. Le scholiaste signale dans ce passage un second sens moins honnête, mais qui n'exclut pas le premier et le plus naturel. On sait combien Aristophane aime à jouer ainsi sur les mots.

[2] Ἵν' ἔχοιμι συνθεάτριαν. Fragment conservé par Pollux, X, 67. Cf. II, 56; IV, 121; VI, 156.

[3] Voyez Platon, Lois, II, p. 658, et Gorgias, p. 502; le fragment d'Antiphane, cité plus haut p. 43, et surtout les critiques d'Aristophane contre Euripide, que nous résumons dans le même chapitre.

[4] Un seul texte, celui de Diogène Laërce, III, 56, peut inspirer quelque doute à cet égard; mais on sait la négligence habituelle de ce compilateur. Quant au texte d'Athénée, I, p. 19, Barthélemy ne l'a pas regardé d'assez près, quand il écrit, en le citant pour preuve : « Le théâtre est consacré à la gloire, et cependant on y a vu, *dans un même jour*, une pièce d'Euripide suivie d'un spectacle de pantins. » (Voyage d'Anacharsis, chap. LX.) Voyez, pour plus de détails, les Remarques de Barthélemy, Sur le nombre des pièces qu'on représentait dans un même jour sur le théâtre d'Athènes, et le Mémoire de M. Boeckh, Sur la différence des Lénéennes,

que le long morceau qui nous reste de la pièce de Timoclès[1], est un jugement sur la moralité des tragédies.

Dans un fragment de la *Gynécocratie* d'Alexis, un personnage disait à des femmes « de s'asseoir aux plus hauts gradins du théâtre, à titre d'étrangères. » Mais on ne sait pas davantage de quelle représentation il s'agit; et, en supposant que ce fût une représentation comique, comme la pièce d'Alexis (son titre seul l'indique) était une parodie à la façon de l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, ce qu'on pourrait conclure du fragment en question, c'est que les femmes usurpaient en prenant place dans le théâtre, comme elles usurpaient certainement en prenant place dans l'enceinte consacrée aux délibérations politiques. Ainsi, le témoignage d'un poëte de la Moyenne Comédie, confirmerait ceux que nous ont fournis des pièces de l'âge précédent.

Quant aux Lettres du rhéteur Alciphron, qu'on invoque aussi à ce sujet[2], elles ont trop peu d'autorité dans une question qui doit être surtout résolue par des témoignages contemporains. Remarquons cependant que les personnages sous le nom desquels Alciphron a composé ses lettres, sont d'une époque où la comédie grecque était devenue beaucoup plus décente, et où la réclusion domestique des femmes était moins rigoureuse. On comprend que les femmes d'Athènes aient pu assister aux pièces de Ménandre ou de Philémon; il répugne absolument de croire qu'au temps où Thucydide et Xénophon nous tracent de la famille athénienne un tableau si sévère, les femmes assistassent aux comédies d'Aristophane. C'est déjà beaucoup, c'est déjà trop, que le jour des concours de tragédie, il leur fût permis de rester jusqu'à la fin du spectacle, je veux dire jusqu'à la représentation du drame satyrique; car on voit, par ce qui reste de ces petites compositions, notamment par le *Cyclope* d'Euripide, combien elles admettaient de licence, et dans les gestes et dans le langage.

On ne peut dire au juste à quelle époque se fit, dans les règlements du théâtre et dans les mœurs d'Athènes, le changement qui ouvrit aux femmes les représentations comiques; mais on peut le rapporter avec quelque vraisemblance au premier siècle avant l'ère chrétienne ou environ, époque où les femmes commencèrent aussi à monter sur la scène, qui, autrefois, leur était sévèrement interdite[3]. Du moins,

des Anthestéries et des Dionysiaques de la ville. (Mémoires de l'Académie de Berlin, 1816-1817, p. 47-124.)

[1] Nous l'avons traduit plus haut, p. 44, 45.

[2] Lettres II, 3 et 4 : Ménandre à Glycera et Glycera à Ménandre.

[3] Voyez Cicéron, Lettres à Atticus, IV, 15; Horace, Satires, I, 10, 77.

Vitruve, qui écrivait sous Auguste, donnant des règles pour la construction des théâtres, recommande de pourvoir surtout à la salubrité de ces édifices, parce « qu'on y vient avec sa femme et ses enfants, et que l'attention même avec laquelle on regarde les jeux, expose davantage aux intempéries de l'air[1]. » Il semble qu'alors on ne fit plus de différence entre les diverses représentations qui avaient lieu dans les théâtres. Ce qui est certain, c'est que dans les théâtres romains les sexes étaient dès lors réunis et même confondus; plus tard, la polémique des philosophes et des orateurs chrétiens contre les scandales du théâtre prouve qu'il en était de même dans tous les théâtres de l'Orient comme de l'Occident.

NOTE D.

QUESTIONS DE PHILOLOGIE HOMÉRIQUE.

§ I. Aristote connaissait-il dans l'Odyssée un épisode que nous y lisons aujourd'hui, chant XIX, vers 395-466?

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 128.)

Des deux grandes épopées homériques, il en est une surtout dont l'unité peut soulever les doutes les plus légitimes; c'est l'Odyssée; et parmi les preuves qui semblent montrer la composition irrégulière de ce poëme, on a depuis longtemps remarqué un passage de la *Poétique* d'Aristote; ce passage, déjà plusieurs fois discuté, nous a paru susceptible de l'être encore, avec plus d'impartialité qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

Remarquons d'abord que tout le chapitre en question (c'est le huitième d'après la division ordinaire[2]) n'offre dans les manuscrits et dans les anciennes éditions aucune variante de quelque importance. Dans ce chapitre, la phrase qui concerne Homère, à part la difficulté grammaticale portant sur οὐδέν et θάτερον, ne peut guère offrir qu'un sens, celui que donne notre traduction, et dont il résulte que les deux épisodes de la blessure d'Ulysse et de sa folie devaient manquer également dans l'Odyssée. Or, cette traduction a pour elle l'autorité presque unanime des interprètes latins de la *Poétique*, celle de Batteux, celle de M.-J. Chénier, dont le témoignage nous paraît d'autant plus précieux ici, qu'il est étranger à toute prévention sur la valeur

[1] De Architectura, V, 3.

[2] Voyez plus haut, p. 328 et suiv., le texte et la traduction de ce chapitre.

du témoignage d'Aristote[1]. Maintenant quel moyen de concilier ce témoignage avec nos exemplaires de l'Odyssée? Tous, en effet, nous offrent au dix-neuvième chant une longue digression sur la chasse d'Ulysse chez son aïeul Autolycus. Ainsi, de deux choses l'une : ou bien Aristote a manqué de mémoire, et l'erreur serait grossière; ou bien il ne lisait pas dans l'Odyssée soixante et onze vers que nous y lisons aujourd'hui. Tel est le singulier dilemme qui ne put échapper aux commentateurs de la *Poétique*. Dès le XVIe siècle, Paul Beni, dans son volumineux Commentaire, instituait, sur ce sujet, une longue dispute dont on nous permettra de transcrire la conclusion[2] : « Germana igitur loci sententia fortasse hæc erit : Homerus Odysseam « faciens non descripsit omnia quæcunque Ulyssi contigerunt; nam « cum accepisset vulnus in Parnasso, descripsit hæc quidem; simulasse « insaniam, nullo modo; quia non erat necessarium ut, priore facto, « fieret quoque alterum. »

Ainsi ont raisonné, ainsi ont traduit depuis cette époque tous ceux qui ont voulu concilier le texte d'Aristote avec celui de l'Odyssée. Ainsi, pour ne citer que quelques noms, le vieux traducteur français de la *Poétique*, de Norville, puis Dacier, puis le grand défenseur de l'unité homérique, M. Nitzsch[3], puis le dernier éditeur de la *Poétique*, M. F. Ritter; enfin, et plus récemment encore, M. H. Düntzer, auteur d'une habile, mais un peu prolixe *Défense* de la *Poétique* contre les doutes du savant Westphalien. Avec certaines variantes, leur opinion se réduit toujours à voir dans les particules μέν et δέ de la phrase grecque un rapport de l'affirmation à la négation, au lieu d'une simple valeur de liaison comme dans la conjonction καί. De nombreux exemples pourraient démontrer au besoin tout ce que cette explication a de forcé et de contraire au style des bons écrivains grecs, d'Aristote en particulier[4]; il me suffira ici d'y répondre par le jugement d'un

[1] La traduction de M.-J. Chénier n'est pas accompagnée de notes; mais Batteux, quelquefois assez prolixe dans son commentaire, ne paraît pas même avoir soupçonné dans ce passage l'existence d'une difficulté.

[2] P. 266. Le Commentaire, avec le texte et une double traduction latine, occupe 618 pages, où toutes les difficultés sont ramenées à cent controverses. C'est, à vrai dire, une rédaction à peine abrégée des leçons même du savant Italien : on y retrouve jusqu'aux adieux et autres politesses d'usage adressées par le professeur aux élèves du gymnase de Padoue, à l'ouverture des vacances du carnaval (page 190).

[3] G. Nitzsch : De Historia Homeri, II, p. 4, 6.

[4] Voyez la Grammaire de Matthiæ, § 622, 2, 7; celle de Kühner, § 738, b. On trouve dans Plutarque, Vie de Périclès, chap. XXVIII, une phrase où μέν signifie

philologue dont on reconnaîtra sans doute la compétence. M. Hermann, examinant en 1832 quelques-unes des interpolations signalées dans Homère, condamne sans hésiter ce subterfuge des critiques; il déclare que la phrase d'Aristote a besoin d'être non pas *expliquée*, mais *corrigée*, et, en conséquence, il propose d'ajouter après ἀγερμῷ la négation οὐ[1]. Mais, si l'on admet avec nous que l'autorité unanime des manuscrits et des éditions premières mérite plus de respect, on aimera mieux encore revenir au sens que nous adoptons; et alors que faire de cette longue digression sur la chasse d'Ulysse?

La retrancher du texte, comme interpolée, répondait M. de Rochefort en 1777, bien avant les *Prolégomènes* de F.-A. Wolf[2]; et l'ingénieux académicien s'appuyait, outre l'autorité du passage d'Aristote, 1° sur le peu de convenance de cet épisode; 2° sur la transition maladroite qui en unit le premier vers à ceux qui précèdent; 3° sur quelques autres défauts de détails.

Cette solution, si hardie pour l'époque où elle parut, fut plus tard étendue à tout l'épisode du *bain* d'Ulysse (Νίπτρα), par l'éditeur anglais Payne Knight, qui supprima sans scrupule, dans son édition de l'Odyssée, deux cent trente-trois vers[3]. Il alléguait surtout le témoignage d'Eustathe ou plutôt des anciens critiques cités par Eustathe, et qui voyaient dans la conduite imprudente du héros une raison de rejeter cette partie du poëme (ἀθετεῖται ὁ τοιοῦτος τόπος); d'ailleurs, il s'inquiétait peu d'une citation positive d'Aristote dans sa *Rhétorique*, et de deux passages de la *Poétique* où les *Nipira* sont aussi clairement mentionnés[4]. Le paradoxe resta cependant sans réfutation jusqu'en 1817, époque où M. Dugas-Montbel discuta en détail, dans le *Magasin encyclopédique*[5], la thèse de Rochefort, et démontra assez

dans le premier cas, et δὲ *sinon* ou *dans le second cas*; mais, dans cet exemple même, μὲν et δὲ restent loin du sens qu'il faudrait leur donner pour que le passage d'Aristote pût être interprété selon l'opinion vulgaire.

[1] De Interpolationibus Homeri, dissertation réimprimée dans le recueil de ses Opuscules, tome V, p. 53. Dans son édition de la Poétique, publiée en 1802, M. Hermann n'avait rien dit de la difficulté en question.

[2] Traduction de l'Odyssée, t. II, p. 378-405.

[3] Carmina Homerica Ilias et Odyssea a rhapsodorum interpolationibus repurgata et in pristinam formam, quatenus recuperanda esset..., redacta, etc. (Londres, 1819, Valpy); notæ ad Odyss., XIX. 343-578, p. 100.

[4] Rhét. III, 16. Le vers cité est le 361e du chant XIX, et l'interpolation, d'après le chap. VIII de la Poétique, ne commencerait qu'au vers 395. Voyez aussi la Poétique, chap. XVI et XXIV.

[5] Tome III, p. 21-67.

bien la faiblesse des arguments empruntés au style, à la grammaire, aux mœurs, et surtout à l'économie du poëme, qui laisse, de l'aveu d'Aristote lui-même, une large place aux insertions épisodiques. Il ajouta que l'épisode incriminé (qu'on nous passe le mot) avait pour lui l'autorité de plusieurs bas-reliefs et peintures, où l'on voit tantôt Ulysse présenté au vieil Autolycus, tantôt Ulysse menacé par le sanglier du Parnasse; mais il oubliait alors que les deux scènes ainsi représentées n'appartiennent pas pour cela nécessairement à Homère, et faisaient peut-être partie de quelque autre poëme qui ne nous est point parvenu. On pouvait tirer une plus forte objection du passage de la *République* de Platon, où Socrate fait évidemment allusion aux premiers vers d'Ulysse sur Autolycus[1]; mais, à cela encore, il est facile de répondre en admettant l'authenticité des vers compris dans cette allusion, et en faisant commencer l'interpolation quelques vers plus bas, ce qu'avait fait Rochefort. Au reste, M. Dugas-Montbel comprend fort bien que tout l'effort de la discussion doit porter sur le célèbre texte d'Aristote, et il tâche d'en établir le sens conformément à l'autorité classique de Dacier. On jugera de la rigueur de ses arguments par le sens qu'il nous donne comme seul « véritable, » ajoutant que, « si l'on admet son explication, la phrase est tout en faveur de l'épisode et le confirme, bien loin de le détruire. »

« Car, en faisant l'Odyssée, il (Homère) n'a point décrit tous les événements qui sont arrivés à Ulysse, comme par exemple d'avoir reçu une blessure sur le mont Parnasse et d'avoir feint une folie quand l'armée était assemblée; de ces deux faits, l'un existant, il n'est pas nécessaire et même raisonnable que l'autre existât aussi. »

Ou nous sommes complétement abusé, ou la phrase ainsi traduite, loin d'être *en faveur de l'épisode*, ne *confirme* que nos doutes sur son authenticité. Car on ne saurait croire que le traducteur de l'Odyssée voie dans le mot γενομένου une preuve de l'*existence* de tel ou tel morceau dans le poëme. Ce mot, en effet, ne peut signifier que la réalité historique d'un fait[2]. Aristote aura donc cité les deux faits en question comme exemples de ces épisodes qui ne tenaient l'un à l'autre ni par nécessité ni par vraisemblance, et que par conséquent ne devait point traiter (οὐκ ἐποίησε) l'auteur de l'Odyssée. Maintenant, de même que la folie d'Ulysse était racontée dans les *Chants cypriens*[3], de

[1] Platon, République, I, p. 334, A. Cf. Lois, XII, au commencement.

[2] Voyez M. Nitzsch, Ibid. p. 5.

[3] Voyez l'analyse conservée dans les extraits de la Chrestomathie de Proclus, publiés par Tychsen. Ces extraits ont été réimprimés à la suite de l'Héphestion de

même la chasse avec les fils d'Autolycus était probablement décrite par quelque autre des poëtes dont les ouvrages ont plus tard formé le Cycle épique; mais cela importait peu à l'objet présent de sa discussion.

Nous voici donc une fois encore ramenés à notre point de départ, c'est-à-dire aux conséquences du témoignage d'Aristote, interprété sans prévention. Les adversaires des idées de Wolf raisonnent à peu près ainsi : l'épisode d'Ulysse chez Autolycus se trouve dans l'Odyssée, donc il devait s'y trouver au siècle d'Aristote, et ce philosophe ne pouvait manquer de l'y avoir lu; par conséquent, à moins de l'accuser d'une négligence impardonnable, il faut, bon gré mal gré, expliquer ses paroles de façon à détruire une choquante contradiction. C'est précisément supposer ce qui est en question. Admettons, en effet, que Platon, antérieur de quelques années à Aristote, ne connût pas seulement les vers relatifs au caractère d'Autolycus, mais l'épisode tout entier; sera-t-il nécessaire d'en conclure qu'Aristote les lût aussi dans son exemplaire? Que savons-nous de l'histoire du texte homérique pour appuyer cette conclusion? Avant Pisistrate, point de copies régulières et complètes; des chants épars, soit écrits, soit confiés à la mémoire des rhapsodes. Depuis Pisistrate, de nombreuses copies, sur lesquelles s'exercent déjà les philosophes et les grammairiens, mais qui n'étaient pas encore divisées comme de nos jours en vingt-quatre livres; interpolations du *diaskevaste*, polémique des philosophes pour ou contre le sens moral des fictions épiques : rien absolument qui prouve qu'un texte uniforme, sauf les variantes inévitables, fit partout autorité dans les écoles et dans les bibliothèques. C'est avec Zénodote et Aristarque que commence la tradition philologique du texte de l'Iliade et de l'Odyssée; c'est dans leurs commentaires que ce texte nous paraît fixé pour la première fois. Encore ne craignaient-ils pas de reconnaître çà et là des interpolations; encore Aristarque osait-il condamner à ce titre un chant et demi de l'*Odyssée*. Authentiques ou non, ces vers ne continuaient pas moins de figurer dans les exemplaires du poëme; mais qui affirmera qu'il en fut de même au temps de Platon et d'Aristote? Enfin, la rédaction entreprise par Pisistrate était-elle donc de ces travaux qui s'achèvent d'un seul coup? Par quelle merveille ces rhapsodies dispersées seraient-elles venues, à la voix d'un roi d'Athènes, s'agréger et s'ordonner dans le cadre d'une parfaite unité, sans confusion, sans désordre, sans

Gaisford et dans les ouvrages de Wüllner, de Müller et de M. Welcker sur le Cycle épique. Cf. Élien, *Hist. diverses*, XIII, 12.

erreur? Quel qu'eût été le génie du chantre ionien, avait-il imprimé à son œuvre une forme, un caractère assez puissant pour la propager une et intacte durant plus de trois siècles? Au contraire, ne fallut-il pas bien des essais et des tâtonnements pour en rejoindre toutes les parties, pour choisir entre les rédactions diverses, pour échapper aux surprises de l'ignorance et de la mauvaise foi? Si donc notre Iliade et notre Odyssée ne sont que le résultat d'un long travail qui commence à Pisistrate et finit aux Alexandrins, véritables fondateurs de l'exégèse et de la critique homérique, il est possible que Platon lût dans son exemplaire de l'Odyssée ce qu'Aristote ne lisait pas dans le sien; et, même interprété comme une allusion à l'épisode tout entier, le passage de la *République* serait loin de répondre à nos doutes.

N'oublions pas, d'ailleurs, ce que nous avons déjà remarqué plus haut, d'après Aristote[1], que l'Odyssée se prêtait singulièrement aux interpolations : or, Homère n'avait pas tellement éclipsé ses rivaux que de nombreux chants épiques ne circulassent dans Athènes à côté des siens. Le Cycle épique ne contenait pas moins de cent mille vers sans compter les deux épopées homériques, et l'on sait quel rôle jouait dans toutes les traditions iliaques le personnage d'Ulysse. Rien n'est donc plus naturel ni plus facile que de supposer dans l'*Odyssée* quelque emprunt fait à un autre poëme aujourd'hui perdu, ou même qui circulait peut-être à l'état primitif de rhapsodie.

A vrai dire, si quelque épisode paraît déplacé dans la narration si implexe et souvent si obscure des dernières erreurs d'Ulysse, c'est cette longue parenthèse de plus de soixante vers qui suspend l'action au moment du plus vif intérêt. Eustathe, il est vrai, en fait grand cas, et en tire une fort belle morale sur le noble exercice de la chasse; il la trouve même « nécessaire à la clarté du récit, » à quoi nous n'avons rien à répondre, sinon qu'Homère aurait pu, pour mériter partout cet éloge, compléter ainsi par des digressions toutes ses allusions obscures à la vie des héros grecs ou troyens : il eût épargné par là bien des peines à ses commentateurs; mais on peut croire alors qu'Aristote eût perdu patience et se fût montré moins admirateur de l'unité des deux chefs-d'œuvre.

De ces remarques, faut-il conclure à la suppression de l'épisode en question? Non, sans doute. En général, on va trop loin, ce nous semble, quand on espère, à force de suppressions, retrouver une Iliade et une Odyssée primitives. Le pouvoir et les droits de la critique ne

[1] Voyez plus haut p. 508.

s'étendent pas jusque-là. Quelque imparfaite que paraisse aujourd'hui cette fameuse unité des poëmes homériques, elle remonte cependant à plus de deux mille ans; l'honneur en appartient aux beaux siècles de la Grèce; c'est la Grèce civilisée qui a retouché, transformé une création de la Grèce héroïque. Avec l'instinct du génie, elle a reconnu l'œuvre du génie parmi les nombreux monuments de l'épopée historique, et elle en a fait l'objet de son culte. Solon, Pisistrate, Alexandre, ont tour à tour associé leur nom à ce grand nom d'Homère, consacré par une tradition d'enthousiasme et de respect. Ainsi s'est formé, sous le patronage de la gloire, par les lents efforts de la critique, ce texte des deux poëmes, que la science alexandrine entoura bientôt du rempart protecteur de ses commentaires. De tels travaux portent un cachet national que nous ne saurions briser. Permettons à Wolf et à ses élèves de montrer que les poëmes homériques sont nés de l'inspiration avant les Poétiques, peut-être avant l'écriture[1]; que du moins ils se sont propagés longtemps par la mémoire; que leur cadre primitif fut ouvert à tous les attentats de l'émulation poétique; que le travail de Pisistrate, malgré les nombreuses corrections de ses successeurs, laisse encore apercevoir aujourd'hui bien des sutures et des transitions imparfaites, etc., etc. L'ensemble de l'Iliade et de l'Odyssée n'en reste pas moins hors de nos atteintes. C'était donc une idée malheureuse que celle de l'anglais Payne Knight, qui fit imprimer à la fin du dernier siècle, selon l'orthographe prétendue contemporaine, un Homère purgé des interpolations, c'est-à-dire raccourci de plusieurs milliers de vers. Quel que soit, en effet, l'âge de ces rhapsodies, de ces épisodes, de ces vers insérés par le *diaskeuaste*, toujours sont-ils plus anciens que lui, toujours offrent-ils quelque reste de la haute antiquité. C'est assez pour qu'il faille leur laisser la place qu'ils occupent depuis vingt siècles. Sauf de rares exceptions, Aristarque et les grammairiens de son école ne comprirent pas autrement leurs droits et leurs devoirs : s'ils jugeaient la *Dolonie* inutile au plan de l'Iliade, et s'ils ne reconnaissaient pas la main d'Homère dans les cinq cents derniers vers de l'Odyssée, ils les laissaient cependant subsister à côté du texte authentique. Sachons suivre leur exemple. Signalons, s'il le faut, des disparates, des contradictions, des incohérences; retrouvons s'il se peut, l'ordre historique de ces différentes couches de poésie déposées par le travail des âges dans les épopées homériques, mais ne songeons pas à détruire cet ensemble qui date au moins du siècle d'Alexandre.

[1] Proleg., p. XLIV : Mihi, spero, non succensebunt ab Homero non tam cognitionem litterarum quam usum et facultatem abjudicanti.

§ 2. Observations sur la plus ancienne rédaction des poëmes homériques.

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 8.)

Dans nos habitudes modernes, l'usage de l'écriture est si intimement lié à l'exercice de la pensée, qu'il nous est bien difficile aujourd'hui de nous figurer une œuvre littéraire de longue haleine, conçue et exécutée avec le seul secours de la mémoire. Frédéric II dans son Éloge de Voltaire, remarque avec admiration que le second chant de la *Henriade* « est demeuré tel que le poëte l'avait d'abord minuté; que, *faute de papier et d'encre, il en apprit les vers par cœur, et les retint.* » Aussi, lorsqu'il s'agissait d'Homère, n'accordait-on qu'une mention dédaigneuse à certains témoignages des anciens, qui, comme Josèphe, pensaient que l'auteur de l'Iliade ne connut jamais l'écriture. On ne s'avisait pas de réfuter une si étrange idée; Il se trouva même un naïf biographe qui imagina d'expliquer la cécité d'Homère par l'excès de fatigue que dut coûter à ses yeux la rédaction de l'Iliade et de l'Odyssée. Quand Rousseau affirma qu'en supposant l'écriture connue des héros homériques, l'intrigue de l'*Odyssée* n'avait plus de sens, tandis qu'elle devenait naturelle et facile dans l'hypothèse contraire, ce fut sans doute pour ses contemporains un paradoxe de plus dans un livre tout paradoxal. Ce que Rousseau avait nié, on l'affirma : les assertions sans preuve ne se discutent guère. Mais le bruit augmenta bien et la controverse devint sérieuse à l'apparition des *Prolégomènes* de Wolf. Là, pour la première fois, le problème des origines de l'écriture et de son application aux poëmes homériques était analysé avec un profond savoir, résolu avec précision. Wolf concluait en refusant au poëte, non pas toute connaissance, mais l'usage habituel de l'écriture. Cela suffisait à sa thèse; dès lors, en effet, Homère ne pouvait plus être assimilé à Ennius ou à Virgile, alignant sur le papier les vers d'un long poëme; il fallait, dans la rédaction actuelle des épopées qui portent son nom, faire une large part aux infidélités de la transmission orale. L'opinion classique, qui s'attache aux plus minces détails de ces poëmes pour en admirer le parfait agencement, était par là fort ébranlée. Ce chapitre des *Prolégomènes* fut donc celui qui souleva le plus de disputes et les plus vives. On s'épuisa en recherches un peu stériles sur l'invention ou l'importation en Europe de l'art d'écrire; on recourut à la distinction un peu subtile du poëte et de ses héros : ceux-ci, disait-on, pouvaient avoir ignoré un art dont faisait librement usage le narrateur de leurs exploits; sans l'écriture, d'ailleurs,

on ne savait comment expliquer l'unité des deux grandes épopées homériques? etc.

Depuis un demi-siècle cette question a fait quelques progrès, et, chose remarquable, elle a, par cela même, perdu beaucoup de son importance. D'une part, certaines idées de Wolf ont reçu une confirmation éclatante. Il avait signalé la puissance de la mémoire chez les peuples qui n'écrivent pas; on s'est assuré, par d'incontestables exemples, que cette puissance pouvait aller jusqu'à conserver et transmettre à travers les âges d'immenses compositions poétiques: c'est ainsi que sont parvenus jusqu'à nous les quarante mille vers de l'Iliade indienne, le Ramayâna[1]. Mais, d'autre part, le moyen âge, mieux connu, nous a révélé des faits qui prouvent que, même avec l'usage de l'écriture, l'imagination poétique peut apporter à ses œuvres une fécondité pleine de négligence et de caprices. Ainsi l'écriture était certainement pratiquée par tous les grands poëtes du XI[e] au XIV[e] siècle. Elle n'a pourtant pas empêché en Allemagne les *Niebelungen* de se former avec des éléments d'une poésie toute païenne et antique et d'autres éléments tout chrétiens, sans que l'arrangeur se souciât d'accorder ces couleurs disparates[2]; en France, elle n'a pas empêché les *chansons de gestes* de grossir avec les siècles par des additions souvent incohérentes, ou même de s'agréger l'une à l'autre jusqu'à former de longues galeries poétiques, sans autre lien, sans autre unité que celle des mœurs chevaleresques et de la foi populaire[3]. Il n'est donc pas vrai que l'art d'une composition savante soit, en poésie, essentiellement uni à l'usage de l'écriture. Pour être quelquefois soumis à cette gêne de l'écriture, l'imagination ne perd pas cependant toute sa liberté native.

Voilà donc un ordre de faits littéraires que la controverse a curieusement éclairés, mais il n'en sort pas d'argument décisif ni contre ni pour l'unité du personnage d'Homère. Est-ce une raison pour les négliger tout à fait dans la discussion du problème homérique? Nous ne le croyons pas. Même en renonçant à y chercher des armes contre l'opinion classique, on y peut trouver plus d'une leçon utile pour l'intelligence de l'épopée grecque, de ses destinées, de ses formes diverses. C'est ce qui nous engage à renouveler sur ce sujet, non pas une discussion, mais une simple et rapide exposition des résultats

[1] Voyez M. Burnouf, Introduction au Bhâgavata Purâna, et M. Gorresio, Introduzione al testo sanscrito del Ramayana.

[2] Voyez M. Ed. Du Méril, Histoire de la poésie Scandinave, Prolég., p. 388-402.

[3] Voyez M. Fauriel, Histoire de la poésie provençale, chap. XXIV, XXV, XXXIII.

acquis par la critique, en y joignant quelques considérations accessoires et qui nous semblent plus neuves.

Trois espèces de preuves ont été produites jusqu'ici pour établir que les poëmes homériques étaient, dans l'origine, confiés à la mémoire, non à l'écriture : 1° les témoignages mêmes du poëte; 2° une tradition répandue dans l'antiquité; 3° l'histoire de l'écriture grecque.

1° Si Homère avait pratiqué habituellement l'écriture, il aurait eu cent occasions d'en parler. Au contraire, on est réduit à chercher dans deux passages fort obscurs, non pas l'évidence de cet usage, mais l'apparence seulement d'un fait analogue. La scène où les guerriers grecs tirent au sort celui qui doit se mesurer contre Hector, et l'aventure de Bellérophon laissent croire que, dans les temps héroïques, on connaissait quelques signes exprimant aux yeux la pensée d'une façon brève et grossière; mais il est impossible d'y voir l'existence d'une véritable écriture alphabétique. Nulle part ailleurs le poëte ne mentionne ni correspondance épistolaire, ni transactions de commerce, ni trêves ou traités de paix écrits, ni inscriptions sur des temples ou des tombeaux, ou des boucliers; ce sont des hérauts qui portent ordinairement les nouvelles; des sacrifices et des serments réciproques consacrent les alliances ou les suspensions d'armes; une pierre ou une rame, placées sur un tombeau, rappellent le souvenir de celui qui y est déposé; un navigateur est loué de sa mémoire fidèle à retenir le compte de sa cargaison[1]. Si l'on avait facilement communiqué par lettres au temps d'Agamemnon, de Ménélas et d'Ulysse, les aventures de ces héros, après la prise de Troie, seraient déraisonnables.

2° Ces observations avaient sans doute contribué à répandre parmi les critiques anciens l'opinion qu'Homère ne connaissait pas l'écriture. Josèphe, qui n'est suspect ici ni de négligence ni de mauvaise foi, rapporte clairement cette opinion comme la plus vulgaire de son temps[2]; on la retrouve dans un scholiaste de Denys de Thrace[3]; d'ail-

[1] Φόρτου μνήμων. Odyssée, VIII, 163. Cf. l'ingénieuse dissertation de D. Montbel écrite à l'occasion de ce passage, et publiée dans la France littéraire, t. III, p. 529.

[2] Contre Apion, I, 2 : Καὶ τἀληθὲς ἐπικρατεῖ μᾶλλον περὶ τοῦ τὴν νῦν οὖσαν τῶν γραμμάτων χρῆσιν ἐκείνους (les héros d'Homère) ἀγνοεῖν. Pour les autres témoignages que nous ne voulons pas citer ici textuellement, on consultera soit les Prolégomènes de Wolf, soit l'Histoire des poésies homériques par Dugas-Montbel, soit le livre intitulé : Homerische Vorschale, de W. Müller.

[3] Dans Bekker, Anecd. Græca, p. 785. Cf. Theodosii Alex. Gramm., p. 10.

leurs elle est presque une conséquence nécessaire de la tradition qui attribuait à Pisistrate l'honneur d'avoir réuni en un corps les poëmes homériques. Cette opération, en effet, est bien distinguée par les écrivains qui la rappellent, de celle des *éditeurs* et *correcteurs* d'Homère : ceux-ci conféraient les exemplaires pour en composer un texte plus pur; Pisistrate avait formé le premier exemplaire complet, et cela tout au plus avec des copies éparses de rhapsodies homériques. Quant au prétendu exemplaire apporté d'Ionie par Lycurgue, c'est une fiction dont il ne faut peut-être pas rendre responsable Plutarque qui l'a transmise; mais, en tout cas, elle ne résiste pas au plus simple examen. Si Lycurgue eût apporté une Iliade et une Odyssée en Laconie, par quel miracle fussent-elles demeurées uniques? Et si l'on en avait fait d'autres copies, qu'étaient-elles devenues au temps de Pisistrate? Quelle révolution, quel cataclysme avait pu les faire disparaître? Or, ce témoignage de Plutarque une fois écarté, voici la question qui se présente et qu'il suffit de poser pour la résoudre. Puisque, au vie siècle avant notre ère, on n'avait de l'Iliade et de l'Odyssée que des copies grossières et partielles, y a-t-il la moindre vraisemblance qu'on en eût des copies, même grossières et partielles, trois siècles auparavant, c'est-à-dire au temps où l'on place vulgairement le poëte Homère?

3° Les monuments qui nous restent de la plus ancienne écriture grecque confirment tout à fait les inductions précédentes. A voir ces inscriptions brèves, rudes, anguleuses, gravées sur la pierre ou l'airain, et dont aucune ne remonte à plus d'un siècle au delà de Pisistrate[1], on se demande comment et sur quelle matière il eût été possible, cent ans plus tôt, d'écrire mille vers de suite. Le papyrus était connu peut-être, mais à coup sûr il n'était pas assez répandu en Grèce pour servir au commerce journalier[2]. Les peaux de bêtes grossièrement préparées étaient loin d'offrir pour l'écriture l'usage facile qu'elles ont offert plus tard, grâce aux perfectionnements imaginés dans les fabriques de Pergame. Un *livre* était chose inconnue, et les premières législations affectaient, pour être conservées par la mémoire, une forme concise et presque métrique; quelquefois même elles s'exprimaient en vers[3]. Plus tard, toute la législation de Solon

[1] Voyez M. Bœckh, Corpus Inscr. gr. n. 1-43. M. Franz, Elementa epigraph. gr. n. 1-29; M. Le Bas, Voyage archéologique en Asie Mineure, Inscriptions, pl. V.

[2] Voyez plus haut la note A.

[3] Voyez plus haut p. 404 un témoignage d'Aristote sur ce sujet.

était gravée sur quelques cylindres de bois déposés dans un édifice d'Athènes. Ainsi, c'est un peu avant Pisistrate que l'écriture prend un rôle dans les relations privées ou publiques des Hellènes. N'est-ce pas assez dire qu'au VIIIe, au IXe siècle avant J.-C., elle existait à peine, bornée aux procédés les plus élémentaires, incapable sans doute, faute d'un véhicule commode, de propager une œuvre littéraire de quelque étendue.

Un argument non moins grave, mais dont on s'est moins occupé [1], peut se tirer du caractère même de la versification dans les poëmes homériques. L'histoire des poésies modernes montre que la métrique, dans chaque langue, varie de sévérité selon qu'elle s'adresse plus aux oreilles ou aux yeux. Voyez ces longues tirades monorimes des romans du moyen âge, combien la rime y est libre et facile ! Ce n'est le plus souvent qu'une simple allitération. J'ouvre, au hasard, la *Chanson de Roland*, et j'y relève ces rimes d'un même couplet : *suvent*, *Seinz*, *Guitsand*, *cravent*, *grand*, *fent*, etc. Un peu plus loin : *vencut*, *brun*, *plus*, *nul*, etc. La raison en est connue, c'est que ces vers se chantaient surtout, s'écrivaient peu. A mesure que le chant se sépare de la poésie, à mesure que celle-ci se fixe sur le papier, l'œil s'habitue à lui demander une plus grande rigueur de procédés ; il faut, si je puis ainsi dire, rimer pour la vue autant que pour l'oreille ; et voilà comment nous sommes arrivés aujourd'hui à consacrer dans notre versification une foule de lois fort gênantes, et dont l'observation serait indifférente à des *auditeurs* ; le *lecteur* seul en profite : nous commençons à croire que sur cette voie nous sommes allés un peu trop loin [2]. Quoi qu'il en soit pour notre poésie, il est certain que la métrique d'un peuple qui écrit peu ou qui n'écrit point du tout, doit se permettre bien des licences, sinon dans le nombre des syllabes, du moins dans leur *poids*, qui est la *rime* chez la plupart des modernes, et dans Homère la *quantité*. Or, nous avons là-dessus un précieux témoignage d'Athénée. « Que les anciens, dit Athénée, eussent un goût particulier pour la musique, cela se voit par la seule poésie d'Homère, qui, étant toute composée pour le chant, nous présente fréquemment, sans que cela fasse la moindre difficulté, des vers où il manque quelque *temps*, soit au commence-

[1] Je ne le trouve discuté (encore est-ce à un point de vue différent), que dans l'ouvrage de M. Geppert, sur l'Origine des chants homériques. (Leipzig, 1840) Part. II, sect. I. Voyez surtout p. 7.

[2] Voyez les excellentes observations de M. Quicherat, dans son Traité de Versification française, p. 314-325.

ment, soit au milieu, soit à la fin; tandis qu'au contraire nous voyons Xénophane, Solon, Théognis, Phocylide, Périandre de Corinthe (celui qui a écrit des vers élégiaques), enfin tous les poëtes qui n'ont point adapté de mélodie à leurs compositions, s'appliquer avec un soin extrême à rendre leurs vers irréprochables, tant pour le nombre que pour l'ordonnance, de manière surtout qu'il n'y en ait aucun qui manque de quelque temps [1]. »

Voici un exemple de ces vers *acéphales*, ou qui manquent d'un temps au commencement :

Ἐπειδὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο. (*Iliade*, I, 70.)

La première syllabe, qui est brève, devrait être longue.

En voici un du vers *étranglé* (λαγαρὸς ou σφηκοειδής) ou qui manquait d'un temps au milieu :

Βῆν εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα· τὸν δ' ἐκίχανον. (*Odyssée*, X, 60.)

La quatrième syllabe, qui est brève, devrait être longue.

En voici un enfin du vers *miure* ou à queue écourtée, c'est-à-dire dans lequel le spondée final est remplacé par un ïambe ou par un pyrrhique :

Τρῶες δ' ἐῤῥίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν. (*Iliade*, XII, 208.)

Ailleurs le défaut d'un temps porte sur la seconde syllabe, comme dans :

Ἕκτορ, εἶδος ἄριστε κ. τ. λ. (*Iliade*, XVII, 142.)

ou sur la quatrième, comme dans :

Εὖ μὲν τόξον οἶδα. (*Odyssée*, VIII, 215.)

ou sur la dernière syllabe du quatrième pied, comme dans :

.... Βοῶπι πότνια Ἥρη. (*Iliade*, XVIII, 375.)

Les exemples de ces anomalies sont aussi nombreux qu'ils sont variés.

Au contraire, certaines syllabes, constamment longues dans l'usage de la langue poétique au temps de Solon et de Périclès, étaient, pour le besoin du mètre, souvent brèves dans Homère. Par exemple,

[1] XIV, p. 632, c. Cf. le scholiaste d'Héphestion, de Metris, c. XI, p. 182, 183, édit. Gaisford; et les nombreux exemples réunis et discutés par Spitzner, De Versu heroico, c. II, sect. II.

βούλομαι d'ordinaire a la première syllabe longue, comme dans l'*Iliade*, III, 41; VII, 21, etc.; mais quelquefois aussi il l'abrége, comme dans :

Τρωσὶν δὴ βούλεται δοῦναι κράτος ἠέπερ ἡμῖν. (*Iliade*, XI, 319.)

Εἰ δ' ὑμῖν ὅδε μῦθος ἀφανδάνει, ἀλλὰ βούλεσθε. (*Odyssée*, XVI, 387.)

Νῦν δ' ἑτέρως ἐβόλοντο θεοὶ κακὰ μητιόωντες. (*Odyssée*, I, 234.)

Dans ce dernier vers l'ancienne orthographe (βόλομαι pour βούλομαι) avait donné lieu à la mauvaise leçon ἐβάλοντο, que les derniers éditeurs ont bannie[1].

L'emploi du mot ἕως dans la versification homérique offre des particularités plus étranges encore. On le trouve d'abord employé comme ïambe, ce qui est sa quantité naturelle d'après l'orthographe à laquelle nos yeux sont accoutumés.

Οἱ δὲ ἕως μὲν σῖτον ἔχον. (*Odyssée*, XII, 328, Cf. I, 76.)

On le trouve employé comme une seule syllabe longue :

Τὼ δ' ἕως μὲν ῥ' ἐπέτοντο. (*Odyssée*, II, 148.)

ce qui s'explique facilement par l'espèce de contraction appelée *synizèse*. On le trouve employé comme trochée au milieu du vers :

Ἥμενοι, ἕως ἐπῆλθε νέμων. (*Odyssée*, IX, 233.)

au commencement du vers :

Ἕως ὃ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν.
(*Iliade*, XVIII, 15 *et passim*. Cf. *Odyssée*, IV, 90.)

Enfin, on le trouve employé comme spondée, sous la forme εἵως :

Θῦνε διὰ προμάχων, εἵως φίλον ὤλεσε θυμόν. (*Iliade*, XI, 342.)

La quantité homérique des diverses formes du verbe ἀάω n'est pas moins variable; ἀκουή pour ἀκοή, πουλύς pour πολύς, ἦην pour ἔην ou ἦν, ὅπως, ἔλαβε avec la première syllabe longue, sont des exemples frappants de la même licence. On pourrait les multiplier encore; mais il nous suffira d'en expliquer deux ou trois; l'explication s'étendra d'elle-même à tous les autres.

[1] M. Boissonade, note sur le passage cité : « Pro vulgata ἐβάλοντο recepi exquisi« tiorem, ut visum est, Harleiani lectionem quam et asseruit Koenius ad Gregor. « Dial. Dor. § 8. Hesychius : ἐβόλοντο, ἐβούλοντο. » M. Bothe a suivi l'exemple de M. Boissonade. Wolf, même dans son édition de 1807, avait conservé ἐβάλοντο.

D'abord, il est facile de voir que les irrégularités qu'offrent les exemples précédents, résultent surtout de l'orthographe actuelle du grec homérique, je veux dire de cette orthographe qui remonte jusqu'à l'archontat d'Euclide, 403 ans avant l'ère chrétienne. Du temps de Pisistrate, il n'est pas douteux, 1° que l'usage des lettres longues était inconnu; 2° que la diphthongue *ou*, comme le son simple o, s'écrivaient presque toujours par un O, qui ne s'appelait pas encore *omicron*, puisque l'*oméga* n'existait pas; 3° que la diphthongue EI était souvent exprimée par le simple E. E et O étaient donc alors des lettres communes, susceptibles d'être longues ou brèves à volonté, absolument comme ι, υ et α, sans changer de forme, comptant tour à tour en métrique pour un temps ou pour deux. Ainsi, sur un exemplaire d'Homère, écrit au VIe siècle avant l'ère chrétienne, le vocatif du nom Ἕκτωρ ne différait pas du nominatif, le futur indicatif ἐάσομεν ne différait pas de l'aoriste subjonctif ἐάσωμεν. Ἕως était ainsi représenté ΗΕΟΣ, et chacune des deux voyelles y pouvait être prise comme brève ou comme longue; si la première restait brève, la seconde s'allongeant, on avait l'ïambe plus tard représenté par les lettres Hεως; si, au contraire, la première s'allongeait, la seconde restant brève, on avait le trochée, qu'il eût fallu écrire au temps d'Euclide (mais l'orthographe, même d'un peuple très-savant, est-elle jamais parfaitement logique?) ou Hειος, puisque la diphthongue ει n'est très-souvent que l'E allongé [1], ou Hηος; si les deux syllabes s'allongeaient, on avait le spondée qui, en vertu des mêmes principes, devait s'écrire Hηως ou Hειως[2]. L'imperfection du vieil alphabet grec s'accommodait donc singulièrement à des irrégularités de métrique, rendues plus apparentes et ainsi plus choquantes par l'orthographe nouvelle, ce qui les a fait, en général, éviter par les poëtes de l'épopée secondaire, quoique serviles imitateurs, à tant d'autres égards, des modèles homériques [3]. Quand l'auteur de l'Odyssée commençait un vers par

Ελαπίνη ἠὲ γάμος, (I, 226.)

[1] De là les trois formes de l'infinitif présent actif en εν ou ην chez les Doriens, en ειν dans l'Attique; de là aussi κυρῆαν pour κυρείαν dans la traduction grecque du monument d'Ancyre; [illegible] pour [illegible] dans une inscription de Naxos (Boeckh, n° 2418 b); ἀνδρήα pour ἀνδρεία dans une inscription de Cyzique (Boeckh, n° 3557).

[2] On remarquera que nous supprimons ici les signes de l'accent, alors inconnus; mais le signe H de l'aspiration forte remonte jusqu'aux premiers temps de l'écriture grecque.

[3] Cette imperfection a produit encore, dans le texte homérique, des variantes

ou par :

Οἴκῳ ἐν ἡμετέρῳ, (I, 258.)

l'orthographe archaïque, Ελαπινε τε γαμος — Οικοι εν Ηεμετεροι, laissait mieux comprendre l'élision qui réduit à un dactyle le tétrasyllabe εἰλαπίνη, et celle qui fait un dactyle des deux mots οἴκῳ ἐν.

Mais si la pauvreté des signes de l'écriture nous aide à concevoir certaines licences de l'ancienne versification, combien l'absence de l'écriture expliquera mieux encore le fréquent retour et l'extrême variété de ces licences; tous ces allongements arbitraires de syllabes à la fin d'un pied, toutes ces paragoges dans les mots conjugués ou déclinés, paragoges qui forment une des principales richesses de l'harmonie d'Homère, sont les procédés naturels, je dirais presque instinctifs [1], d'une poésie faite pour le chant, transmise par la mémoire; les rhapsodes de l'âge héroïque songeaient bien peu dans leurs écarts aux calculs que leur prête la subtilité des grammairiens.

Sans doute il y a tel poëte moderne qui a manié avec une grande licence les formes grammaticales de sa langue, et cela malgré l'écriture, malgré l'imprimerie. Mais si l'on accorde une place dans la critique au sentiment des vraisemblances et des analogies, en rapprochant tous les faits que nous venons de signaler dans ce rapide aperçu, on pourra toujours admettre comme une preuve de quelque force en faveur de l'opinion de Wolf sur l'écriture, les inductions tirées de la métrique même de l'Iliade et de l'Odyssée. Le passage d'Athénée montre d'ailleurs qu'elles ne sont pas absolument dépourvues de cette autorité des anciens, toujours plus rassurante, en de pareilles matières, que nos conjectures.

entre lesquelles hésite souvent la critique des grammairiens. Voyez Porphyre, Questions homériques, c. 8, où il explique par l'ancienne orthographe, ἐκ τῆς παλαιᾶς γραμματικῆς, une leçon importante dans l'Iliade, XXI, 127. Cf. les petites scholies sur l'Odyssée, I, 52 et 275; et un autre exemple de l'ἀρχαία γραφή dans le scholiaste d'Euripide sur les Phéniciennes, v. 682.

[1] Ἀφροντιστί, dit précisément Athénée, dans le passage cité plus haut. Cf. Eustathe cité par Gaisford, Sur Hephestion, p. 180 : ἐκτείνοντες (τοῦ στίχου) μονοταβῆς τὴν συλλαβήν.

NOTE E.

LONGIN EST-IL VÉRITABLEMENT L'AUTEUR DU TRAITÉ DU SUBLIME?

(Voyez l'Histoire de la Critique, p. 281.)

§ I. Observations nouvelles sur les manuscrits de ce Traité.

C'est une opinion depuis longtemps admise que tous les manuscrits du *Traité du Sublime* remontent à un seul, le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, coté aujourd'hui n° 2036, et qui date du x[e] siècle; depuis longtemps, en effet, on a remarqué que toutes les lacunes qu'offrent les autres manuscrits se retrouvent dans celui-ci, où d'ailleurs elles s'expliquent par la perte de plusieurs feuillets qui ont été arrachés ou égarés on ne sait à quelle époque. A cette opinion on pouvait faire quatre objections, dont une seule, la quatrième, a quelque gravité.

1° La première, celle de Weiske [1], repose sur une erreur matérielle. Croyant, d'après le témoignage trompeur de Z. Pearce, confirmé par celui de Bast, que le mot λείπει, à l'endroit de la première lacune, est de la main même à qui on doit le manuscrit, Weiske ne craint pas d'en conclure que les feuilles qui manquent dans le n° 2036 étaient des feuilles blanches; que le copiste de ce manuscrit avait sous les yeux un original de même format qu'il suivait page pour page et ligne pour ligne, et que c'est à ce dernier volume qu'avaient été arrachés les feuillets dont la disparition produit les six lacunes principales du Traité. Quelle que soit en ces matières l'autorité de Bast, je crois pouvoir affirmer que le mot λείπει dans l'endroit indiqué est d'une main plus récente, probablement de celle qui a numéroté les cahiers. La forme des lettres et la couleur de l'encre ne peuvent laisser aucun doute à cet égard. Ainsi, la conjecture de Weiske tombe avec l'unique raison sur laquelle elle s'appuyait.

2° Les trois dernières lignes du traité manquent aujourd'hui dans le texte original du manuscrit 2036; elles ont été ajoutées en surcharge par une main beaucoup plus moderne, à la fin du dernier feuillet. Mais les feuillets qui terminent ce manuscrit sont en très-mauvais état; il est donc probable que celui qui était autrefois le dernier se trouvant trop maltraité à l'époque où fut faite la reliure actuelle, celui qui ordonna l'opération fit enlever le feuillet, après

[1] Præfatio ad Longinum, p. x.

avoir eu la précaution de transcrire au bas de l'avant-dernier (qui devenait ainsi le dernier), les trois lignes encore lisibles sur le feuillet sacrifié [1].

3° La seconde lacune commence cinquante lignes plus loin, et finit cinquante lignes plus tôt dans le manuscrit 2036 que dans les autres. En d'autres termes, les manuscrits autres que le 2036 contiennent cent lignes de plus, divisées en deux fragments; l'un qui se rattache au commencement, l'autre qui se rattache à la fin de la seconde lacune. Mais comme les cahiers du n° 2036 sont depuis longtemps numérotés, on voit que cette seconde lacune y provient de la perte d'un cahier tout entier, dont les deux feuillets extérieurs contenant précisément, à eux deux, cent lignes d'écriture, existaient encore à l'époque où ont été prises les autres copies, et ont depuis disparu, soit avant, soit après l'arrivée du manuscrit en France. Cela donne donc quelque importance à ces copies pour les quatre pages qui manquent dans le 2036, mais cela n'infirme pas l'opinion qui fait de ce manuscrit leur commun original.

4° Les sept dernières lignes du chapitre II du Traité, depuis φύσις jusqu'à θεωρίαν, qui commenceraient avec le recto du feuillet troisième du manuscrit 2036, feuillet arraché ainsi que le suivant, se sont retrouvées dans un manuscrit du Vatican, d'après lequel on les communiqua à l'éditeur Tollius. Boivin les avait aussi lues dans le manuscrit n° 985 (autrefois 3171) de la Bibliothèque Nationale, et il en releva une variante dans ses notes sur la traduction de Boileau. Toutes les éditions antérieures à celle de Tollius commençaient la première lacune au même mot que le manuscrit 2036 et ses copies (par exemple, les n°s 2960 et 2974 de notre Bibliothèque Nationale). Or, voilà un supplément qui ne pouvait plus s'expliquer de la même manière que celui des trois lignes de la fin du Traité. En effet, il est constant que toutes les lacunes *intérieures* du manuscrit 2036 proviennent de l'enlèvement de feuillets entiers, et non pas de l'altération de l'écriture sur telle ou telle page. Il y a donc là une difficulté à résoudre : l'examen attentif des manuscrits de Paris, et surtout du n° 985, m'a conduit à l'explication suivante qui ne paraîtra peut-être ni sans nouveauté, ni sans intérêt.

1° *Le manuscrit n° 2036 n'est pas l'unique modèle de tous les autres.*

2° *Le manuscrit 285 du Vatican, d'après lequel fut communiqué à Tollius le supplément en question, et le manuscrit 985 de Paris, ou*

[1] Encore, les trois derniers mots, δοκεῖ ὡς ἐλαχίστην, sont-ils dus aux conjectures soit des copistes de date postérieure, soit des éditeurs.

bien sont la copie l'un de l'autre, ou bien ont été copiés d'après un troisième, et, en tout cas, ne proviennent pas du nº 2036 de Paris.

Voici les preuves de ces deux assertions qui, comme on le voit, tiennent assez étroitement l'une à l'autre.

I. Les variantes du manuscrit 285 du Vatican et du manuscrit 985 de Paris concordent exactement entre elles, et diffèrent au contraire de celles du nº 2036[1]. Bien plus, quelques mots laissés en blanc dans le nº 985, et en partie suppléés par une main plus moderne, se lisent pourtant sans la moindre difficulté dans le nº 2036 : par exemple, dans le nº 985, la place du mot εὐτυχεῖν (chap. II, § 3), d'abord laissée en blanc, a été remplie plus tard par ἐντυχεῖν ; le mot βουλεύεσθαι, d'abord omis, a été remplacé par διαθέσθαι ; la place du mot πάντως est restée en blanc[2]. Or, εὐτυχεῖν, βουλεύεσθαι et πάντως sont parfaitement lisibles dans le nº 2036, ce qui exclut la supposition que celui-ci ait servi de modèle au nº 985.

II. Le nº 285 du Vatican et le nº 985 de Paris contiennent tous les deux la même fraction du *Traité du Sublime*, depuis la première ligne jusqu'à θεωρίαν, c'est-à-dire avec le supplément en question ; et ils offrent tous deux, entre les mots ἀγαθῶν et τὸ εὐτυχεῖν, l'interpolation de deux pages d'Aristote[3]. Or, le nº 985, le seul des deux que j'aie pu observer directement, nous montre très-bien l'origine de cette interpolation. En effet, le *Traité du Sublime* y est immédiatement précédé des *Problèmes* d'Aristote (comme aussi dans le nº 2036), et au folio 107 *recto* il manque précisément, dans le texte d'Aristote, les deux pages qui sont de trop au folio 224 dans le texte de Longin ; d'où l'on peut conclure que l'interpolation signalée plus haut provient de la transpo-

[1] Voyez les Variæ Lectiones dans l'édition de Weiske. J'ai constaté que toutes les variantes du manuscrit vatic. 1 (c'est-à-dire le nº 285) se retrouvent dans notre 985, à l'exception d'une seule, sect. I, § 1, μέντοι, où le manuscrit 985 donne μέντι. Sect. II, § 3, τὸ devant ἐντυχεῖν, qu'on dit se lire dans le 285, manque dans le 985.

[2] Le même espace vide se voit dans le 285 du Vatican.

[3] Problèmes IV, 28 et suiv. Amati a cru que c'était du Galien, et Weiske répète cette assertion sans l'avoir vérifiée. L'erreur vient peut-être d'un fait qui constituerait une ressemblance de plus entre les manuscrits nº 285 et nº 985. Celui-ci en effet contient, outre les Problèmes et le Traité du Sublime, plusieurs autres ouvrages, parmi lesquels il y en a trois de Galien. Probablement, il en est de même dans le 285 du Vatican. Au reste, ces sortes d'interpolations, par transposition de feuillets, sont assez fréquentes dans les manuscrits. On en a un remarquable exemple dans le VIIIe fragment de Longin, extrait de sa Rhétorique, et qui s'est ainsi retrouvé dans le milieu d'un ouvrage d'Apsine.

sition d'un feuillet dans le manuscrit d'après lequel a été fait le n° 985. Il est bien probable, sinon certain, que la même particularité se retrouvera dans le n° 285 du Vatican. Ce qui est hors de doute, c'est que cette interpolation ne saurait se concilier avec l'opinion vulgaire sur le manuscrit n° 2036; en effet, ce dernier (fol. 36 *verso* et suiv.) contient à leur vraie place les lignes d'Aristote, interpolées dans le texte du *Traité du Sublime*, par le copiste du n° 285 et par celui du n° 985. Comme d'ailleurs ces lignes, dans le n° 2036, ne commencent pas avec le recto d'un feuillet et ne finissent pas avec le verso du même feuillet, on ne peut admettre que le feuillet transposé qui a produit l'erreur dans les n°s 285 et 985 appartînt au manuscrit 2036, et par conséquent, il devient plus évident encore que celui-ci n'est pas l'original des deux autres. Enfin le commencement de la première lacune dans le n° 2036, comparé au texte plus complet des n°s 285 et 985, prouve que la pagination du manuscrit sur lequel ces derniers ont été copiés n'était pas celle du manuscrit 2036.

Au reste, le n° 985 comme le n° 285, comme le n° 2036, porte dans le premier titre Διονυσίου ἢ Λογγίνου περὶ ὕψους, et appuie les doutes soulevés, dès l'année 1808, sur les droits de Longin à la propriété de cet opuscule. Tout en établissant donc que le 285 et le 985 forment une famille à part, il faut reconnaître que cette famille remonte, en définitive, à un original qui, comme le n° 2036, portait ladite particule.

Les remarques qui précèdent engageront peut-être les paléographes à examiner de plus près les manuscrits qui contiennent les *Problèmes* d'Aristote. Puisqu'il est démontré que le *Traité du Sublime* a été plusieurs fois copié à la suite de l'ouvrage d'Aristote, il serait possible de trouver aujourd'hui quelque recueil de cette famille où le texte du *Traité du Sublime* ne s'arrêterait pas, comme dans les n°s 285 et 985, à la troisième page, et par conséquent comblerait une ou plusieurs lacunes des Imprimés.

Encore quelques mots sur le manuscrit 2036, à propos de ces lacunes mêmes.

Dès le XVIIe siècle, le savant critique Richard Simon[1] signalait l'utilité du manuscrit 2036 pour déterminer la longueur des lacunes qui défigurent aujourd'hui le *Traité du Sublime*. Il est singulier que personne cependant ne se soit avisé depuis que ce manuscrit est en France, depuis surtout qu'il est devenu célèbre, de faire le calcul dont parlait Simon : nous allons le présenter ici.

[1] Lettres choisies, t. II, lettre XXVII, cité par Weiske dans sa préface, p. IX.

Le manuscrit 2036 se compose de trente cahiers de huit feuillets chacun, excepté le dernier qui n'en a que quatre. Le vingt et unième cahier, appartenant aux *Problèmes* d'Aristote, est aujourd'hui perdu en entier.

Le *Traité du Sublime* commence au deuxième feuillet, verso du vingt-quatrième cahier. Tous les cahiers ont été numérotés au bas de leur première page par une main déjà ancienne, quoique moins ancienne que celle qui a écrit le volume[1]. Les pages contiennent ordinairement vingt-six lignes dans les *Problèmes* d'Aristote, toujours vingt-cinq dans le *Traité du Sublime*[2], ce qui donne précisément cinquante lignes par feuillets, et quatre cents lignes par cahier. On a donc, en comptant les feuillets qui manquent à chaque cahier, un moyen simple et sûr d'apprécier numériquement les six lacunes *intérieures* (celle de la fin a été calculée plus haut). Par une coïncidence fortuite, les lignes du manuscrit offrent, l'une compensant l'autre, à très-peu près le même nombre de lettres que celle de l'édition donnée par nous en 1837, de sorte qu'on pourra se faire sur cette édition une idée très-claire des résultats marqués par les chiffres suivants:

Le *Traité du Sublime* occupait dans le manuscrit avant sa mutilation,

1° 5 cahiers complets, soit...... ...	40 feuillets ou	80 pages.
2° Sur le cahier 24°..............	6 feuillets ou	12 pages.
3° Le 30° cahier composé de.......	4 feuillets ou	8 pages.
Total,	50 feuillets ou	100 pages.

Chiffres qu'on peut réduire à 49-98, puisque le 50° feuillet, aujourd'hui perdu, ne contenait certainement que les trois dernières lignes du Traité. Ces 98 pages représentent 2450 lignes environ auxquelles il faut ajouter les trois lignes de la fin et les dix-huit lignes du commencement (cahier 24°, deuxième feuillet, verso). Total définitif, 2471.

Maintenant combien manque-t-il aujourd'hui de feuillets, de pages, de lignes?

1re lacune (sect. II), 24° cahier, les deux feuillets du milieu formant..	100 lignes.
2° lacune (sect. VIII), le 25° cahier tout entier......	400
A reporter...............	500 lignes.

[1] Voyez plus haut, p. 524.

[2] Il faut excepter toutefois, sauf erreur de ma part, une page qui a vingt-six lignes, et deux pages qui en ont vingt-quatre.

	Report	500 lignes.
3ᵉ lacune (sect. XII), 26ᵉ cahier, les deux feuillets du milieu formant		100
4ᵉ lacune (sect. XVIII), 27ᵉ cahier, formant		100
5ᵉ lacune (sect. XXX), 28ᵉ cahier, les quatre feuillets du milieu formant		200
6ᵉ lacune (sect. XXXVII), 29ᵉ cahier, les deux feuillets du milieu formant		100
	Total, 20 feuillets formant	1000 lignes.

Mais sur ces 1000 lignes, il y en a cent, les cinquante premières et les cinquante dernières de la seconde lacune, qui se sont conservées, parce qu'à l'époque où furent faites, probablement en Italie, les copies, comme les nᵒˢ 2960, 2974 de la Bibliothèque nationale de Paris, le nᵒ 2036 contenait encore le premier et le dernier feuillet de son 25ᵉ cahier. Restent donc à retrouver 900 lignes, pour ne pas tenir compte de l'insignifiant supplément fourni par les deux manuscrits, 285 du Vatican et 985 de Paris : c'est plus du tiers de l'ouvrage.

Ces résultats, tout négatifs qu'ils sont, ne manquent pas absolument d'utilité pour la critique. D'abord, ils permettent de mieux juger dans quelles proportions l'auteur avait développé les diverses parties de son ouvrage. Puis il y a telle difficulté en particulier dont ils offrent une solution décisive. Par exemple, en ce qui concerne la seconde lacune, c'est faute d'avoir su qu'il manquait là *trois cents lignes* (sect. IX, § 4) entre la parole d'Alexandre le Grand et la citation d'Homère, qu'un éditeur a voulu rattacher l'un à l'autre, par une simple phrase de liaison, deux morceaux si éloignés l'un de l'autre dans l'original. Le calcul que nous venons de faire coupe court à toutes les discussions dont ce passage a été l'objet.

Mais notre intention n'est pas de poursuivre ici en détail les conséquences des remarques paléographiques qu'on vient de lire. Nous avons hâte de passer à une question plus intéressante pour nos lecteurs.

§ 2. Des témoignages qui nous autorisent à considérer Longin comme l'auteur du Traité du Sublime.

Les plus anciens manuscrits du *Traité du Sublime*, comme on vient de le voir, n'en indiquent pas l'auteur avec certitude. Ils nous laissent le choix entre *Denys* et *Longin*. Mais les premiers éditeurs, n'ayant pas eu sous les yeux ces anciens manuscrits, ont suivi aveuglément l'autorité des manuscrits où la particule dubitative ἤ avait disparu par

la négligence des copistes, et, pendant trois cents ans, le *Traité du Sublime* a été réimprimé, traduit, commenté comme l'œuvre de *Denys Longin*. Ni l'union un peu étrange de ces deux noms d'origine diverse, ni l'unanimité des témoignages antiques qui donnent au célèbre rhéteur néoplatonicien le nom de *Cassius Longinus*, ni le silence de Suidas et de l'antiquité tout entière sur le Περὶ Ὕψους, n'inspiraient le moindre doute à l'égard des droits de Longin sur cet excellent ouvrage, lorsque, vers l'année 1808, un savant italien, nommé G. Amati, collationnant pour B. Weiske les manuscrits du Vatican qui contiennent le *Traité du Sublime*, releva sur l'un d'eux cette inscription : Διονυσίου ἢ Λογγίνου, demeurée inaperçue depuis deux siècles dans le nº 2036 de Paris[1] et qui n'a pas été, que je sache, signalée avant nous dans le nº 985.

Si les plus vieux manuscrits du *Sublime* hésitent entre Denys et Longin, il est clair que, manquant d'autres témoignages, la critique aussi doit hésiter, et qu'elle ne peut plus choisir décidément entre le rhéteur Longin et l'un des rhéteurs qui ont porté le nom de Denys. Mais, dans l'enthousiasme de sa découverte, M. Amati fut moins réservé : il affirma que l'auteur du *Traité du Sublime* ne pouvait être que le premier Denys d'Halicarnasse, dont nous avons, entre autres ouvrages, un traité sur la *Composition des mots*, Περὶ Συνθέσεως ὀνομάτων, sujet que l'auteur du Περὶ Ὕψους déclare avoir développé dans un livre spécial. Pour quiconque avait comparé seulement quelques pages du Περὶ Ὕψους et des Dissertations critiques de Denys d'Halicarnasse, rien n'était moins probable que cette opinion du savant italien. Aussi trouva-t-elle peu de faveur parmi les érudits. Weiske lui-même, après avoir poliment inséré le factum enthousiaste de son collaborateur, proposa un autre candidat pour la succession désormais vacante dont Longin paraissait écarté : c'était Dionysius surnommé Atticus, disciple d'Apollodore et contemporain d'Auguste, que Strabon appelle un *bon sophiste* et qui, de plus, avait aussi écrit l'histoire. Il eût pu citer avec autant de raison Ælius Dionysius d'Halicarnasse, rhéteur et polygraphe très-célèbre du siècle des Antonins[2]. Mais, après tout, la fâcheuse

[1] Weiske (p. 216; cf. Præf. p. xviii) a eu entre les mains un exemplaire de l'édition de Tollius où un savant du dernier siècle avait consigné la leçon Διονυσίου ἢ Λογγίνου d'après le manuscrit 2036. Mais cette note n'a été publiée que par Weiske, après la découverte d'Amati. Levesque, décrivant avec soin le nº 2036 dans les Notices et Extraits des manuscrits (t. VII, p. 101 et suiv.), a, comme Boivin, comme le collaborateur de Z. Pearce, comme Bast, laissé échapper la fameuse particule.

[2] Voyez plus haut, p. 279, 421.

particule, si elle ôtait à Longin la solidité de ses droits séculaires, n'en donnait pas de plus solides au Dionysius quelconque dont elle faisait un personnage distinct du ministre de Zénobie. C'est ce qu'a très-bien fait sentir M. Boissonade dans une courte et judicieuse discussion sur ce sujet[1]. Quelques années plus tard, M. Naudet, dans le *Journal des Savants*[2], sans se décider davantage entre Denys et Longin, inclinait, d'après de très-spécieux rapprochements, à placer la composition du *Traité du Sublime* vers les premiers temps de l'empire romain. Ni en France, ni en Allemagne, il n'a été produit, que je sache, depuis la découverte d'Amati, un seul argument positif et direct pour montrer le véritable auteur de ce traité[3]; et nous ne reviendrions pas ici sur une discussion sans issue, si nous n'y pouvions apporter un texte qui semble avoir jusqu'ici échappé à l'attention de tous les critiques. « On pourra, disait M. Boissonade, discuter pour Denys et pour Longin, sans jamais arriver à un résultat positif, à moins que d'autres manuscrits ou quelques témoignages ne viennent éclairer la question. » Les petites découvertes que nous venons de faire par l'examen attentif des manuscrits de Paris, ne changent pas, comme on l'a vu, les conditions du problème relatif à Longin; mais voici un témoignage historique qui en offre une solution précise, sinon certaine.

Dans son Commentaire sur le sixième chapitre du premier livre d'Hermogène, Περὶ Ἰδεῶν, Jean le Siciliote[4], à propos de la citation d'un discours d'Hypéride par Hermogène, cite lui-même quelques lignes de Grégoire de Nazianze, où la grandeur de Dieu est majestueusement exprimée; puis il ajoute : Καὶ ὁ Μωϋσῆς· « Εἶπεν ὁ Θεός· Γενηθῆ τόδε, καὶ ἐγένετο τόδε, » ὃν οὐ μόνον χριστιανῶν ἐκθειάζουσιν, ἀλλὰ καὶ τῶν Ἑλλήνων οἱ ἄριστοι Λογγῖνος καὶ ὁ ἐκ Φαληρέως (lisez Φαλήρου) Δημήτριος. Il est impossible de méconnaître là une allusion au neu-

[1] Biographie Universelle, article Longin.

[2] Mars 1838. Voyez surtout p. 150 et 152.

[3] J'avoue ne pas savoir de quelles « recherches » parle M. Ed. Müller, dans ce qu'il dit, t. II. p. 327 de son Histoire de la Théorie de l'art chez les Anciens, en note : « Dass nachmlich die Schrift vom Erhabnen wirklich dem Rathgeber der « Zenobia, also dem dritten Jahrhunderte, angehort, zeigt, glaube ich, ihr Geist « und Styl unverkennbar, wie denn auch die neuesten Untersuchungen dieses Re- « sultat von Neuem befestigt haben. » S'agirait-il d'une Dissertation de Spongberg, publiée en 1836 à Upsala, et que je n'ai pu me procurer?

[4] Rhetores Græci, ed. Walz, t. VI, p. 210, 211. Le chapitre d'Hermogène qui est commenté dans ce passage traite précisément Περὶ σεμνότητος. Le texte de la Bible porte, dans les Septante, γενηθήτω φῶς, καί, etc., dans la citation de Longin, γενέσθω φῶς· καί, etc.

vième chapitre du *Traité du Sublime*, où est relevée la même phrase de Moïse. En effet, M. Walz, l'éditeur du Commentaire de Jean le Siciliote, n'a pas manqué de renvoyer à ce passage; seulement il ne paraît pas avoir remarqué toute l'importance du témoignage qu'il publiait là pour la première fois, et je ne vois pas non plus que personne ait, depuis la publication du sixième volume des *Rhetores Græci*, relevé cette preuve nouvelle en faveur de Longin.

Il y a, du reste, quelques difficultés dans la double allusion du commentateur d'Hermogène à Démétrius et à Longin; nous ne les dissimulerons pas et nous essayerons d'y répondre.

L'opinion de Démétrius de Phalère sur Moïse ne se retrouve pas dans le traité *Du Langage* (Περὶ Ἑρμηνείας) que l'on cite souvent sous le nom de cet écrivain célèbre; elle ne devait pas s'y retrouver [1], puisqu'il est démontré aujourd'hui que le traité Περὶ Ἑρμηνείας est d'un autre Démétrius, auteur beaucoup plus récent. Mais elle se lit dans l'opuscule, jadis fameux, d'Aristéas sur la traduction des Septante [2]: là, en effet, une lettre apocryphe de Démétrius de Phalère au roi Ptolémée, contient l'éloge le plus pompeux des livres juifs, entre autres de la législation de Moïse, que l'auteur admire διὰ τὸ καὶ φιλοσοφωτέραν εἶναι καὶ ἀκέραιον τὴν νομοθεσίαν ταύτην ὡς ἂν οὖσαν θείαν. La confiance avec laquelle le commentateur d'Hermogène cite un pareil texte semble devoir nous mettre en garde contre son jugement: celui qui cite si légèrement une lettre reconnue aujourd'hui pour apocryphe par les historiens les moins sévères de la religion, n'a-t-il pas pu aussi se laisser induire en erreur par un faussaire à propos de Longin? En effet, la critique des auteurs chrétiens du moyen âge [3] était fort complaisante pour ces productions des juifs hellénistes; en s'autorisant du faux Aristéas, Jean le Siciliote imitait tant d'autres théologiens ou annalistes du christianisme. Mais cela ne doit pas nous faire oublier qu'il était aussi très-versé dans les lettres humaines, à en juger par son seul commentaire sur Hermogène;

[1] C'est donc par distraction que M. Walz écrit: « *Apud* NOSTRUM *Demetrium Phalereum nihil tale legitur.* » Puisque lui-même devait démontrer, dans la préface de son IX[e] volume, que le Περὶ Ἑρμηνείας est d'un Démétrius plus récent.

[2] Page 242 de l'édition donnée par Van Dale à la suite de sa Dissertation: Super Aristea de LXX interpretibus, Amstel., 1705, in-4°. Voyez aussi les chap. 3 et 5 de la Dissertation.

[3] M. Walz a donné, dans la préface de son VI[e] volume, des raisons assez plausibles pour placer Jean le Siciliote au commencement du XIII[e] siècle de notre ère; ce serait ainsi le patriarche même qui occupait le siége épiscopal de Constantinople lors de la prise de cette ville par les Français.

qu'il a cité Longin en plusieurs autres passages[1]; qu'il connaissait de ce rhéteur deux ouvrages aujourd'hui perdus, sa *Rhétorique*[2] et ses Φιλόλογοι ὁμιλίαι[3]; enfin, qu'il avait encore sous les yeux un assez grand nombre d'autres ouvrages de l'antiquité classique.

D'ailleurs, si l'éloge de Moïse nous étonne de la part de Démétrius de Phalère, au IIIe siècle avant J.-C., cet éloge n'a rien que de fort simple, cinq siècles plus tard, de la part de Longin, critique érudit, mêlé à toutes les controverses de la philosophie et de la religion, devenu, dans sa vieillesse, le ministre et le conseiller d'une reine qui passait pour attachée au judaïsme : ce qui est invraisemblance d'un côté est vraisemblance de l'autre. Jean le Siciliote, en attribuant à Démétrius de Phalère la lettre conservée jusqu'à nous par le faux Aristéas, aura suivi une tradition trompeuse ; cela n'empêche pas qu'en citant sous le nom de Longin une opinion qu'on retrouve dans le *Traité du Sublime*, il ait suivi une tradition véridique.

Si ces conclusions sont admises, elles mettront fin aux débats soulevés depuis cinquante ans bientôt par la découverte de M. Amati ; Longin sera réintégré dans la légitime possession d'un ouvrage qui lui fait beaucoup d'honneur, et l'on pourra encore ajouter sans crainte à la liste de ses ouvrages perdus : 1° le Περὶ Ξενοφῶντος, 2° le Περὶ Συνθέσεως ὀνομάτων, 3° le Περὶ Παθῶν, auxquels il a renvoyé lui-même dans le *Traité du Sublime*[4]; enfin les critiques seront avertis, par ce nouvel exemple, de traiter toujours avec une extrême réserve ces délicates questions de propriété littéraire, où un seul témoignage bien authentique vaut mieux que les plus habiles rapprochements et les plus ingénieuses conjectures.

Quant au surnom de *Denys* que l'erreur des copistes a si longtemps fait donner au rhéteur *Cassius Longin*, on peut être assuré aujourd'hui qu'il ne lui appartient pas. C'est le résultat le plus net de la découverte bruyamment annoncée en 1808 par M. Amati.

[1] Voyez page 93, 119, 120, 325.

[2] Voyez notre note 13 sur le VIIIe fragment de Longin. C'est un témoignage, alors inédit, de Jean le Siciliote, qui a fait reconnaître à Ruhnkenius un texte de Longin, au milieu de la Rhétorique d'Apsine.

[3] Voyez la Dissertation de Ruhnkenius sur Longin, § x.

[4] Ruhnkenius a, je ne sais comment, oublié le second de ces livres dans la liste qu'il donne des ouvrages de Longin.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES.

Le chiffre arabe indique la page du volume; la lettre *n*, ajoutée au chiffre, indique les notes; la lettre *c* renvoie au commentaire. — On a mis un astérisque en tête des articles qui renferment quelque addition ou correction au texte de l'ouvrage.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MOTS GRECS.





